

CuCo

Cuadernos de cómic

11







CUADERNOS DE CÓMIC

CONSEJO EDITORIAL

DIRECTOR Octavio Beares

EDITOR Gerardo Vilches

EQUIPO TÉCNICO

DISEÑO WEB ENREDE

MAQUETACIÓN & DISEÑO José Martínez Zárata

CORRECCIÓN Gerardo Vilches

COMITE CIENTÍFICO

María Abellán – Universidad de Murcia

Antonio Altarriba – Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Roberto Bartual – Universidad de Valladolid

Irene Costa – Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Raquel Crisóstomo – Universitat Pompeu Fabra

Amadeo Gandolfo – Universidad de Buenos Aires-CONICET

Gino Frezza – Università degli Studi di Salerno

Óscar Gual Boronat – Universitat de València (Estudi General)

Elisa G. McCausland – Universidad Complutense de Madrid

Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) – Universidad de Málaga

Iván Pintor Iranzo – Universidad Pompeu Fabra

Álvaro M. Pons Moreno – Universitat de València (Estudi General)

Ivan Rodrigues Martin – Universidade Federal de São Paulo

Francisco Saez de Adana – Universidad de Alcalá / Instituto Franklin

Pablo Turnes – Universidad de Buenos Aires-CONICET

Rubén Varillas – Universidad de Salamanca

www.cuadernosdecomic.com

CuCo, *Cuadernos de cómic* se halla indexada en la base de datos Latindex, y cumple 29 de sus características de calidad editorial.

CuCo, *Cuadernos de cómic* aplica un sistema de evaluación de dobles pares ciegos con revisores externos.

Imagen del logo creada por Bernardo Pazó a partir de dibujo original: © EVANS, A. H. *Birds*. New York, NY: The Macmillan Company, 1900.

Los textos son © de sus autores. Se permite la cita de los mismos pero no su modificación; en todo caso deberá citarse a su autor y a esta publicación como su fuente.

Las imágenes son © de sus autores y como tal se reconocen sus derechos. La utilización de imágenes es únicamente a modo informativo y complementario.

EDITORIAL

Cerramos el año con la undécima entrega de *CuCo, Cuadernos de cómic*. Ofrecemos en esta ocasión un cuaderno más breve que otras entregas, pero cargado de propuestas interesantes y que redondean una sección de CuCoEstudio escorada hacia el paisaje latinoamericano. Tres textos atienden al panorama historietístico iberoamericano a través de estudios centrados en el cómic chileno contemporáneo, Fontanarrosa —quien ya fue objeto de atención en el anterior número de *CuCo*—, y *El Libro Vaquero* de México. Firman dichos trabajos, respectivamente, Hugo Hinojosa, Cristian Palacios y Laura Nallely Hernández e Iván Facundo. Además, la obra de Ralf Köning vuelve a ser abordada en nuestra revista, en un texto de Atilio Raúl Rubino.

Por otro lado, Kike Infame colabora otra vez con nosotros aportando una entrevista a Miguel Ángel Martín, uno de nuestros autores más reconocidos y, en ocasiones, polémico. Una entrevista exclusiva en la que el autor de *Brian the Brain* repasa su extensa trayectoria.

Cerramos, como siempre, con la sección de reseñas de actualidad, CuCoCrítica, con firmas habituales en nuestra revista y que atienden en esta ocasión a varios mangas, trabajos del *mainstream* americano y a varias obras españolas.

Esperamos que disfrutéis de esta nueva entrega de *CuCo, Cuadernos de cómic*.

La Dirección



ÍNDICE

CuCoEstudio

DISIDENCIA Y NORMALIZACIÓN SEXUAL EN LOS PRIMEROS CÓMICS DE RALF KÖNIG: SCHWULCOMIX I, ENTRE LA LIBERACIÓN GAY Y LA EMERGENCIA DE LO QUEER. Atilio Raúl Rubino.....	<u>7</u>
EL SISTEMA NACIONAL ANTICORRUPCIÓN MEXICANO EN EL LIBRO VAQUERO. DEFICIENCIA ESTRUCTURAL Y SOLAPAMIENTO DE RESPONSABILIDADES. Laura Nallely Hernández Nieto & Iván Facundo Rubinstein.....	<u>30</u>
UNA MEMORIA ILUSTRADA: PROBLEMAS DE LA NARRATIVA GRÁFICA HISTÓRICA CONTEMPORÁNEA EN CHILE. Hugo Alexis Hinojosa Lobos.....	<u>52</u>
UNA CEREMONIA SECRETA. LA TRANSPOSICIÓN PARÓDICA COMO PROCEDIMIENTO HUMORÍSTICO EN LA OBRA DE FONTANARROSA. Cristian Palacios	<u>81</u>

CuCoEntrevista

ENTREVISTA CON MIGUEL ÁNGEL MARTÍN. Kike Infame.....	<u>103</u>
--	------------

CuCoCrítica

REY CARBÓN. Josep Oliver	<u>127</u>
KILL OR BE KILLED. David Rodríguez Mosteiro.....	<u>131</u>
THE ATELIER OF WITCH HATS. Álvaro Arbonés	<u>134</u>
ESTRELLA DISTANTE. Óscar Sendón.....	<u>137</u>
ALL ABOUT J. Iván Galiano.....	<u>140</u>
LA BALADA DEL VIENTO Y LOS ÁRBOLES. Álvaro Arbonés.....	<u>144</u>
THE BLACK HOLES. Óscar Gual Boronat	<u>146</u>

CuCoEstudio



Disidencia y normalización sexual en los primeros cómics de Ralf König: *Schwulcomix 1*, entre la liberación gay y la emergencia de lo *queer*

*Sexual Dissidence and Sexual Normalization in Ralf
König's First Comic Books: Schwulcomix 1 between Gay
Liberation and the Emergence of the Queer Movement*

ATILIO RAÚL RUBINO
(UNLP/CONICET)

Atilio Raúl Rubino es profesor y doctor en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP), Buenos Aires, Argentina. Su tesis doctoral trató sobre las representaciones de las sexualidades en distintos medios culturales durante la década de los setenta en la República Federal de Alemania. Actualmente, se desempeña como becario post-doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), como investigador en formación del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS – UNLP/CONICET) y como docente en la cátedra de Introducción a la literatura del Departamento de Letras (FaHCE-UNLP).

Fecha de recepción: 19 de agosto de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 24 de noviembre de 2018

Resumen

En este artículo se aborda el primer volumen compilatorio del historietista alemán más importante de las últimas décadas: Ralf König. Publicado en 1980, *Schwulcomix 1* puede ser pensado justamente en la encrucijada entre dos épocas, la década de la liberación gay-lésbica y la década que significó la emergencia de lo *queer*. En este sentido, se analizarán en los cómics tempranos de König cuestiones como la *massmediatización* de la homosexualidad, su uso como espectáculo y entretenimiento, así como la representación de la homosexualidad como una enfermedad (que anticipa el uso biopolítico del VIH-SIDA).

Palabras clave: Disidencia sexual, estudios *queer*, historieta alemana, Ralf König, movimiento gay-lésbico

Abstract

This article deals with the first compilation of the work by the most important German strip cartoonist of the last few decades: Ralf König. Released in 1980, *Schwulcomix 1* can be considered to be right in-between two eras: the gay-lesbian liberation decade and the decade that meant the emergence of the queer movement. In this sense, issues such as the massmediatization of homosexuality, its use as a show and as entertainment, as well as the representation of homosexuality as a disease (anticipating the biopolitical use of HIV/AIDS) shall be analyzed in König's early comic books.

Keywords: gay-lesbian movement, German comic, Ralf König, sexual dissidence, queer studies

Cita bibliográfica

RUBINO, A. R. «Disidencia y normalización sexual en los primeros cómics de Ralf König: *Schwulcomix 1*, entre la liberación gay y la emergencia de lo *queer*», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 11 (2018), pp. 7-29.

Introducción

En este artículo me interesa abordar los cómics tempranos de uno de los historietistas más importantes de Alemania: Ralf König. Me refiero, fundamentalmente, a los cómics publicados en su primer volumen compilatorio *Schwulcomix* 1 de 1980.¹ Como año bisagra entre la década de los setenta y la de los ochenta, me interesa pensar cómo los cómics de König publicados en 1980 dan cuenta de una incipiente normalización de lo gay y de algunas primeras críticas al movimiento gay-lésbico que luego serán características de la perspectiva *queer*. Es decir: se puede observar una tensión entre disidencia² y normalización sexual.³

Con la rebelión de Stonewall en 1969, se constituyen las identidades gay y lesbiana como fuerzas políticas.⁴ El mismo año, en la República Federal de Alemania, se lleva a cabo la derogación de la ley que prohibía las relaciones sexuales entre hombres (el parágrafo 175 del código penal). Claro que esta despenalización es solo parcial, ya que estas prácticas dejaban de ser ilegales para personas mayores de dieciocho años, mientras que las relaciones heterosexuales eran legales desde los catorce años de edad. De cualquier forma, esto posibilitó las primeras organizaciones militantes alemanas en torno a lo que se conoció como la *Schwulenbewegung* (el movimiento de liberación gay-lésbica). La palabra *Schwul* en Alemania es el término con el que se autoproclaman las identidades disidentes a partir de los años setenta. Así como *queer*, palabra con la que convive después de los noventa, se trata de un

¹ Publicado en 1980 por Rosa Winkel Verlag, *Schwulcomix* 1 reunía algunos cómics cortos anteriores de König, en donde se puede observar todavía una vacilación en el estilo tanto visual del dibujo como en cuanto al tipo de humor respecto al que luego lo haría característico. En este artículo, cito los respectivos cómics de *Schwulcomix* 1 por el primer número de la reedición de las obras tempranas de 2014: KÖNIG, R. *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)*. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2014.

² Por disidencia me refiero a aquellas manifestaciones de sexualidad que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz heterosexual. Hablar de sexualidades disidentes permite, así, entrar en la dinámica de los dispositivos de poder, control y producción de cuerpos sexuados que están en juego. Una discusión más detallada de este concepto se encuentra en RUBINO, A. *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)* [Tesis Doctoral]. FaHCE-UNLP, 2017, pp 23-26.

³ Duggan retoma el término heteronormatividad de WARNER, M. «Introduction», en WARNER M. (ed.), *Fear of a queer planet: queer politics and social theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. VII-XXXI, para hablar también de la existencia de una homonormatividad a la que define como «a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption». DUGGAN, L. *The twilight of equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Boston, Beacon Press, 2003, p. 50.

⁴ JAGOSE, A. *Queer theory: an introduction*. New York, New York University Press, 1996, p. 30.

insulto resignificado, que puede ser traducido como «puto».⁵ Córdoba García menciona la convivencia de tres posiciones durante los años setenta: la liberacionista, que fue hegemónica, el modelo de diferencia étnica y los discursos minoritarios de «crítica a la identidad y sus efectos de exclusión que marcan el punto de aparición de la política *queer*».⁶ El modelo *queer* surge, entre otras cosas, de esta confrontación de las disputas en los años ochenta dentro del feminismo alrededor de la pornografía y de las prácticas disidentes, como el BDSM lésbico. Con el estallido en esos mismos años de la crisis del VIH-SIDA, comienza a surgir un cuestionamiento de la identidad esencialista que termina institucionalizándose en los años noventa, como la perspectiva *queer*, que se combina con posturas post-estructuralistas respecto de la identidad y la sexualidad. Si bien los estudios *queer* implican una importante ruptura epistemológica respecto a la concepción de la sexualidad de los discursos liberacionistas de la década de los setenta, es importante tener en cuenta que esta ruptura ya se estaba gestando desde antes, fundamentalmente desde sectores como el feminismo lesbiano radical y el postestructuralismo. La ruptura epistemológica, que generalmente se ubica en los noventa en Estados Unidos, para Preciado ocurre primero en los años setenta y también en Europa, y es retomada después por el campo de los estudios *queer*.⁷ La *Schwulenbewegung* (el movimiento de liberación gay-lésbico de la República Federal de Alemania) tiene su emergencia, desarrollo y declive entre los años 1969 y 1980.⁸ Sin embargo, lo que una historia lineal y cronológica de la disidencia sexual marca como saltos epistémicos en distintos períodos y con núcleos espacio-geográficos de influencia, también pueden ser leídos antes de su institucionalización. Si el movimiento de liberación de los setenta surgió con un fuerte carácter disidente, hacia el final de la década comienza a normalizarse para formar parte del sistema y buscar la aceptación —generando el caldo de cultivo para la emergencia de una nueva perspectiva disidente hacia mediados de los ochenta asociada con la resignificación de la palabra *queer* en Estados Unidos—, mediante el análisis de un corpus de diferentes medios culturales, como la historieta, podemos observar cómo esas tensiones ya estaban presentes desde los setenta, con algunas problematizaciones y cuestionamientos que luego serán característicos de la perspectiva *queer*. Javier Sáez menciona la confluencia de la normalización del modelo gay norteamericano y su transnacionalización junto a la epidemia del VIH-SIDA como las crisis que posibilitaron el surgimiento de lo

⁵ Según Jens Dobler, la palabra *Schwul* también era usada por lesbianas como identidad. Se trataba en ambos casos de una forma de contrarrestar la normalidad relacionada con la homosexualidad. Implicaba una auto-definición, a partir del uso de un insulto (*Schimpfwort*) para poner en primer plano y exagerar la estigmatización y la estereotipación, y generar dentro de la *Schwulenbewegung* una nueva y colectiva interpretación, generar un nosotros colectivo y, de ese modo, evitar las definiciones desde afuera. DOBLER, J. «Schwule Lesben», en PRETZEL, A. y WEISS, V. (eds.). *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012.

⁶ CÓRDOBA GARCÍA, D. «Teoría *queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad», en CÓRDOBA GARCÍA, D. SÁEZ, J. y VIDARTE, F. J. (eds.). *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona/Madrid, Egales, 2005, p. 39.

⁷ PRECIADO, P. B. «Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual», en HOCQUENGHEM, G. y PRECIADO, P. B. *El deseo homosexual (con terror anal)*. Barcelona, Melusina, 2009.

⁸ HOLY, M. «Jenseits von Stonewall – Rückblicke auf die Schwulenbewegung in der BRD 1969-1980», en PRETZEL, A. y WEISS, V. (eds.). *Op. cit.*, pp. 39-79.

queer.⁹ En la República Federal de Alemania, según Holy, a partir de 1977 comienza la mayor influencia transnacional de la *Gay-Liberation-Bewegung* norteamericana, debido a la fascinación por Stonewall y el *American Way of Life*.¹⁰ Esta tendencia se consolida en 1979 en el *Homolulu Festival* en Frankfurt, con el primer *Gay Parade* y la presentación de una «schwuler Gegenkultur» (contracultura *Schwul*)¹¹ pero cada vez comienzan a incorporarse más y más sentidos y símbolos del orgullo gay norteamericano.¹² En su periodización de la *Schwulenbewegung* en la República Federal de Alemania, Holy denomina al período 1976-1979 como «Amerikanisierung».¹³ En este sentido, hacia los ochenta, se genera un cambio de paradigma, pues ya comienza una clara normalización *Schwul* con la inclusión dentro de las instituciones de políticas de líneas más integracionistas que disidentes.

Ralf König, el historietista *Schwul* alemán

Desde sus primeros cómics, Ralf König tematiza y combate mediante el humor los prejuicios y estereotipos de la comunidad LGBTIQ alemana.¹⁴ Plagada de referencias intermediales, su obra es de una riqueza enorme y en su trayectoria desde comienzos de los años ochenta hasta la actualidad se puede hacer un recorrido por los distintos temas propios de la comunidad disidente: sexualidad, matrimonio, VIH-SIDA, pornografía, cultura BDSM-*leather*, entre otros. Como comenta Saxe, «König se volvió un cronista de lo que aconteció a la sexualidad disidente en las últimas tres décadas en Alemania y marcó a una generación con sus *Knollen-nasen*».¹⁵ Si bien se trata de cómics humorísticos, en estos primeros trabajos de König podemos ver algunas de las cuestiones que eran tema de debate en el seno de la comunidad *Schwul* y disidente. Con un claro sesgo militante y complejizador, König recorre los temas propios de la comunidad gay alemana: «La masculinidad, la *gayness*, el *coming-out*, los espacios homosociales gay, las relaciones íntimas en la comunidad gay, la política gay, la militancia gay, el amor y el sexo gay, entre otros temas, se repiten en las diferentes historias».¹⁶

Ralf König es probablemente el historietista alemán más leído. Su trayectoria comienza en la subcultura gay-*Schwul* alemana con los cuatro tomos de los *Schwulcomix* (1980-1986) y

⁹ SÁEZ, J. «El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del sida a Foucault», en CÓRDOBA GARCÍA, D. SÁEZ, J. y VIDARTE, F. J. (eds.). *Op. cit.*, p. 67.

¹⁰ HOLY, *Op. cit.*, p. 63.

¹¹ SALMEN, A. y ECKERT, A. «Die neue Schwulenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1971 und 1987. Verlauf und Themen», en *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* n.º 2, (1988), p. 228.

¹² HOLY, M. *Op. cit.*, p. 69.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ SAXE, F. *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes recientes (1987-2012)* [Tesis doctoral], FaHCE-UNLP, 2014, p. 123. Facundo Saxe es quien probablemente ha estudiado la obra historietística de König con mayor profundidad. Sus diferentes estudios se ocupan fundamentalmente del período 1986-2012 en la producción de König.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

Machocomix (1983). Según Saxe, el acceso a un público más masivo se da a partir de 1987 con la publicación de sus primeras novelas gráficas —principalmente *Der bewegte Mann*, llevada al cine en 1994— en una editorial con más llegada al público masivo como Rowohlt.¹⁷ Ya en los noventa, sus novelas gráficas comienzan a ser traducidas a distintos idiomas, entre ellos al español, y a partir de su éxito, se reeditan también algunos de sus primeros cómics, como *Machocomix* y los tomos 3 y 4 de *Schwulcomix*.¹⁸ Entre 2014 y 2016 Männerschwarm Verlag publica los tres tomos de *Der junge König*, que compilan las producciones de König desde 1980 hasta 1990. El tomo 1, que abarca los años 1980-1984, reedita materiales como *Schwulcomix* 1 y 2, que hasta el momento resultaban inhallables y ahora pueden ser leídos por los seguidores del historietista de habla alemana —aunque todavía no han sido traducidos al español.

La intención de este artículo, en consecuencia, es abordar la tensión disidencia/normalización sexual en algunos cómics de *Schwulcomix* 1 de Ralf König. En 1980, la *Schwulenbewegung* alemana de principios de los setenta comenzaba ya a adoptar el modelo gay norteamericano de aceptación. Me interesa pensar esta apertura/aceptación social hipócrita respecto a la sexualidad como parte de esa tensión todavía ilegible o no institucionalizada entre disidencia y normalización dentro de las vidas no heterosexuales. Para Facundo Saxe, en los primeros números compilatorios de König, *Schwulcomix* 1 (1980) y *Schwulcomix* 2 (1983), «la representación de la vida íntima y pública de los varones homosexuales alemanes se vuelve una de las constantes de las diferentes historias».¹⁹ Detenernos justamente en 1980 significa tomar un año clave del cambio de década, entre los años setenta de la liberación y los ochenta de la emergencia de lo *queer*. De esta forma, los discursos disciplinadores se recrudecen anticipando la crisis del modelo gay-lésbico, que, en general, se ubica temporalmente a mediados de los ochenta,²⁰ con la asimilación capitalista de la cultura gay. Esta normalización de la homosexualidad se evidencia en los comics de König, en donde los *mass media* tienen una enorme incidencia como dispositivos de subjetivación. Asimismo, en *Schwulcomix* 1, se pone al descubierto la hipocresía social respecto a los supuestos avances de la cultura *Schwul* después de la derogación parcial del parágrafo 175 en 1969 y la militancia de los setenta. Podemos ver hasta qué punto la sexualidad se ha vuelto objeto no solo de análisis y de discusión sino también de espectáculo y entretenimiento en los medios de comunicación de masas. La sexualidad se ha vuelto tan pública que es objeto de un nuevo saber y, en cuanto saber, implica también un poder y una hegemonía. Así, podemos pensar cuánto hay de homonormalización²¹ y de terror anal²² en estos discursos sociales sobre la sexualidad.

¹⁷ SAXE, F. «Representación cultural de la disidencia sexual en el cómic: los “hombres deseados” de Ralf König en *Der bewegte Mann*», en *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 10 (2018), p. 13. Disponible en http://cuadernos-decomic.com/docs/revista10/Representacion_cultural_de_la_disidencia_sexual.pdf

¹⁸ SAXE, F. *Op. cit.*, p. 124.

¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

²⁰ SÁEZ, J. *Op. cit.*, p. 67.

²¹ DUGGAN, L. *Op. cit.*

²² PRECIADO, P. B. *Op. cit.*

Visibilización en las calles y espectacularización en los *mass media*

En los cómics de König, la homosexualidad llega a los medios y se convierte en un tema de debate público. Cualquiera puede opinar: se trata de una normalización que funciona como chivo expiatorio de la discriminación que se sigue practicando, de la condena social y moral que sigue operando sobre las sexualidades no heteronormativas. Esto se puede ver en el caso de «Schwul-comix heute: die kleine Geschichte von herr Wörms und herr Krüger»²³ en donde se evidencia esta tensión propia de la época entre la visibilización o el silenciamiento de la identidad [FIG. 1 y 2].



FIG. 1. KÖNIG, R. «Schwul-comix heute: die kleine Geschichte von herr Wörms und herr Krüger», en *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)* [Schwulcomix 1 (1980)]. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2014, p. 46 (detalle).

En este cómic se representa una manifestación militante por la liberación [FIG. 1]. En ese contexto, Herr Wörms, que se identifica como *Schwul*, se debate entre sumarse a la manifestación —lo que siente como su deber— y los problemas que eso podría causarle a nivel laboral. Vemos cómo la gente que presencia la manifestación condena la disidencia. Incluso König ubica en un globo de diálogo, en vez de palabras de censura y condena, la cruz esvástica, para dar cuenta de hasta qué punto ese pensamiento del nacionalsocialismo sigue vigente.²⁴ Finalmente, Herr Wörms, cuando se encuentra con su jefe Herr Krüger, decide no participar y mantener su sexualidad oculta, como forma de salvaguardar su trabajo [FIG. 2].

²³ KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 46.

²⁴ Es interesante mencionar, como comenta Javier Sáez, que tras la Segunda Guerra Mundial en Alemania se liberó a «judíos, gitanos y otros colectivos que habían sobrevivido al exterminio nazi, pero no a los homo-

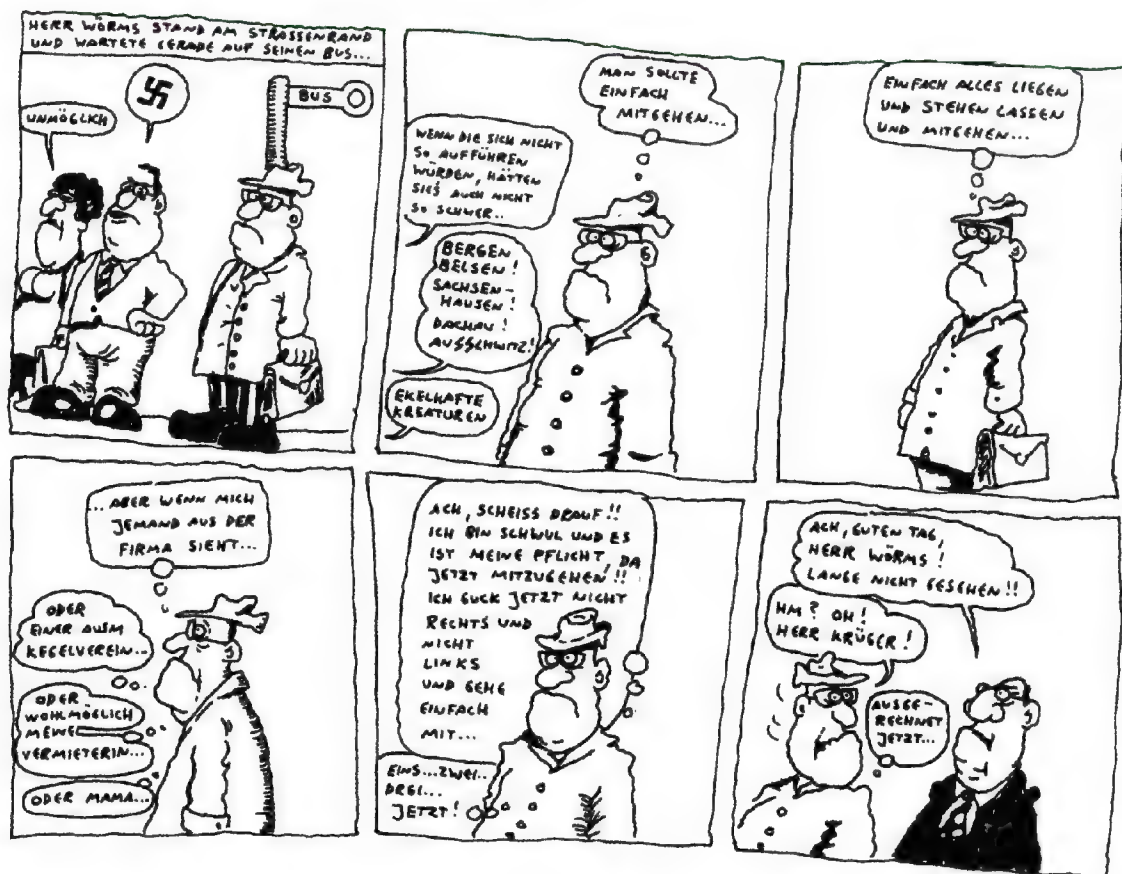


FIG. 2. KÖNIG, R. «Schwul-comix heute: die kleine Geschichte von herr Würms und herr Krüger», *Schwulcomix 1* (1980), *Op. cit.*, p. 46 (detalle).

En *Schwulcomix 1* también aparecen temas como la *massmediatización* de la sexualidad y, particularmente, de la homosexualidad, en una época de supuesta aceptación pero en la que lo discursivo se tensiona con las prácticas. Por ejemplo, en «Was bin ich?»²⁵ podemos ver hasta qué punto la sexualidad ha llegado a constituirse en un tema de debate público en los *mass media*. König presenta un programa de televisión en el que los participantes tienen que adivinar quién es una persona, en este caso un homosexual. Los participantes deben hacer preguntas sobre sus conductas y prácticas para indagar en la identidad del personaje en cuestión. De esta forma, la sexualidad se convierte en una esencia estereotipada y normalizada por los *mass media*. Aunque supuestamente aceptada por la sociedad, en la representación de König se vuelve un objeto de espectáculo. Y, asimismo, su definición ya no es motivo de la ciencia o de los saberes específicamente médicos o psiquiátricos, sino del sentido

sexuales. Como la homosexualidad en Alemania era ya un delito antes de la llegada del nazismo, se recuperó el código anterior y los homosexuales capturados por el terror nazi fueron mantenidos en las cárceles durante muchos años más tras la guerra» SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid, Síntesis, 2004, p. 26.

²⁵ KÖNIG, R. *Op. cit.*, pp. 17-19.

común, que puede ser pensado a partir de la fórmula del hombre del autobús de Clapham con la que Patrick Devlin sostenía para la Inglaterra de 1965 que las leyes debían sancionar los actos considerados inmorales por el hombre común y razonable, porque estos contaminaban a toda la sociedad.²⁶ Pero se trata de un sentido común que, obviamente, nunca es ingenuo. En el cómic en cuestión el personaje es observado y analizado, indagado, estudiado desde afuera por gente que representa el común de los espectadores de un programa de entretenimientos de la televisión. De ser definida desde el aparato médico-legal, la homosexualidad pasa a la exposición mediática convirtiéndose en algo así como un fenómeno de circo, un nuevo saber-poder [FIG. 3].



FIG. 3. KÖNIG, R. «Was bin ich?», en *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)* [Schwul-comix 1 (1980)]. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2014, p. 18 (detalle).

Después de intentos fallidos por parte de los participantes por adivinar la identidad de Herr Hürtsen, el presentador da la respuesta: «Herr Hürtsen ist ein Homosexueller!» [El señor Hürtsen es un homosexual!], ante lo que los participantes reaccionan con sorpresa: «Ach, sieh mal an!» [Ah, mirá vos!] / «Wer hätte das gedacht...» [Quién lo hubiera pensado...] / «Da wär ich nie drauf gekommen!» [No me lo hubiera imaginado] / «Da sieht er auch gar nicht nach aus und er is auch sonst ganz normal!» [No lo parece para nada, es tan normal!].²⁷ La homosexualidad no solo se ha convertido en una esencia, sino en aquello que define a una persona por completo —mediante la permanencia del «dispositivo de la sexualidad»—²⁸ y, como tal, es puesta en los medios de comunicación, es una rareza, un espectáculo

²⁶ Respecto a las discusiones sobre homosexualidad y derecho, Devlin consideraba que las leyes debían resguardar la moralidad de la sociedad y esta aparecía representada en el hombre razonable, el hombre común y anónimo que viaja junto a otras personas en el autobús de Clapham. DEVLIN, P. *The enforcement of morals*. London, Oxford University Press, 1965.

²⁷ KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 18.

²⁸ Según Foucault, hacia la segunda mitad del siglo XIX con la instauración del «dispositivo de la sexualidad» la homosexualidad dejó de ser una práctica identificada como sodomía en el antiguo derecho civil y

lo de circo para ser mirado y contemplado, un divertimento. De esta forma, el común de los espectadores, así como expresa su sorpresa, también lo hace con su desaprobación, su asco, su espanto, su mirada discriminadora: «Das is ein Schwuler!» [¡Es un puto!] / «Ne'Tunte!!» [¡Una marica!] / «Ein Lau-warmer!» [¡Un tibio!] / «Einer vom andern Ufer!» [¡Uno de la otra orilla!].²⁹

Terror anal y cisheteromasculinidad

En este sentido, también es interesante el cómic «Selbsterfahrung».³⁰ En él, dos parejas heterosexuales —Bern y Sonya, Axel e Inge—, que se suponen abiertas y progresistas —«Sehr progressiv. Aufgeschlossen»— se juntan todos los viernes a discutir sobre sexualidad a partir de la lectura de libros especializados. Pero la indagación es tanto en la teoría como en la práctica —«versuchen sie sich neben der Theorie auch mit der Praxis»—. En este caso, están comentando un capítulo del libro *Erkenne deine Sexualität*, que presenta una visión psicologizante de la sexualidad, tomando las teorías de Freud, particularmente la idea de que el niño es potencialmente bisexual y que en el crecimiento va aprendiendo a definir su objeto de deseo sexual. En el crecimiento está la explicación de por qué ciertas personas tienen un comportamiento homosexual. Sin embargo, Alex y Bern están un poco incómodos y prefieren pasar a la discusión de otro capítulo porque consideran que no tienen ningún problema con los homosexuales, pero en ellos no hay ningún deseo homosexual reprimido. Inge considera que esa reacción es «Typischer fall von Angst vorm Erkennen der eigenen latenten Homosexualität» [«Un caso típico de miedo a conocer la propia homosexualidad latente»], lo que podríamos denominar, con Paul B. Preciado, como terror anal.³¹ Sonya e Inge, entonces, los retan a pasar a la parte práctica de la indagación, instándolos a tener sexo entre ellos. Al principio se niegan e intentan evitarlo. Luego aceptan con desgana, solo para demostrarles a ellas que no hay ninguna homosexualidad reprimida, algo que sí aceptaban en la teoría pero no si se trata de ellos, no si pone en riesgo su propia heterosexualidad. Se van al cuarto y en primer lugar intentan escapar a la prueba. Una viñeta los

canónico, para convertirse en una especie, en una «naturaleza singular»: «El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje [...]. Nada de lo que él es *in toto* escapa a su sexualidad. Está presente en todo su ser: subyacente en todas sus conductas puesto que constituye su principio insidioso e indefinidamente activo; inscrita sin pudor en su rostro y su cuerpo porque consiste en un secreto que siempre se traiciona». FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 56.

²⁹ KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, pp. 23-27.

³¹ Preciado utiliza el concepto de «terror anal» en dos sentidos. Uno positivo asociado al terrorismo o la rebelión y las prácticas disidentes que tienen como centro el ano. Y otro, el que aquí utilizo, tiene un sentido negativo vinculado al miedo, al horror y al pánico cisheteromasculino a todo lo anal. Preciado invierte la idea de castración freudiana, la tuerce, para considerar que esta pone al falo en el centro de lo humano. Reubicando al ano en el lugar central, Preciado convierte a la heteromasculinidad en una castración, en una falta: «Puesto a disposición de los poderes públicos, el ano fue cosido, cerrado, sellado. Así nació el cuerpo privado [...]. Así nacieron los hombres heterosexuales a finales del siglo XIX: son cuerpos castrados de ano. Aunque se presenten como jefes y vencedores son, en realidad, cuerpos heridos, maltratados» PRECIADO, P. B. *Op. cit.*, p. 136.

muestra sentados en la cama y marca entre ellos una línea que indica «Sicherheitsabstand» (distancia de seguridad) [FIG. 4].



FIG. 4. KÖNIG, R. «Selbsterfahrung», en *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)* [Schwul-comix 1 (1980)]. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2014, p. 25 (detalle).

La clave, el código, es atravesar la prueba sin sentir nada, de modo que su heterosexualidad quede garantizada. Asimismo, lo que se supone que es una experimentación no se trata más que de comprobar lo que ya se sabe, la verdad de la heterosexualidad que ya se tiene y a partir de saberes sobre la homosexualidad, de verdades construidas al respecto: «Hmm... wie machen die Schwulen das denn? Ich kenn mich da nich so aus...» [«Hmm... ¿cómo hacen esto los gays? No me conozco mucho...»], pregunta Alex. Bern menciona el sexo anal como una de las prácticas homosexuales habituales —«Sie ficken sich beispielsweise in der Arsch!»—, pero la respuesta de Alex es tajantemente negativa —«Nein! Kommt nicht in Frage! Nie!»—. No se trata de una experimentación que cree placeres nuevos, sino de saberes acerca de la sexualidad desde el sentido común.

Alex decide entonces probar su hipótesis de que ellos no tienen homosexualidad reprimida practicándole una *fellatio* a Bern, pero le aclara que para él no tiene placer alguno hacer eso —«Aber denk nur nicht, es würde mir Spass machen!!»—, que lo va a hacer sin que le resulte erótico, para que no piense que es *Schwul* —«Nee... also, so wie er das macht... isses ja absolut unerotisch. Da tut sich nix... is auch ganz gut so, nachher denkt er noch, ich wär Schwul...»—. Pero, después de pensar en mujeres, Bern tiene una erección, mientras Alex le está practicando sexo oral. Alex en principio se enoja, pensando que es algo que Bern sí está disfrutando, pero luego, cuando le dice que pensaba en una figura femenina, se ríe aliviado [FIG. 5]. La sexualidad heteronormativa no se ve agrietada a pesar de las prácticas experimentadas con placer. Cuando Bern le cuenta lo sucedido a su mujer, le dice «es war absolut blödsinnig! Völlig unerotisch!» [«Fue algo completamente tonto, para nada erótico en absoluto»], pero luego aparece una duda, inmediatamente negada: «obwohl... na, ich mein.. dir kann ichs ja sagen... so ganz ohne wars nun doch nicht.» [Aunque... bueno,

quiero decir... no se puede ahora... decirte...]. La aceptación de la homosexualidad se da solo en términos discursivos, en la teoría. Es un alivio que, en la práctica, no hayan sentido placer, porque eso implicaría perder sus posiciones de masculinidad normativa. Aunque, claramente, ya ese era el código de antemano, antes de practicarle sexo oral ya estaba claro que sería algo de lo que no sacaría placer alguno.

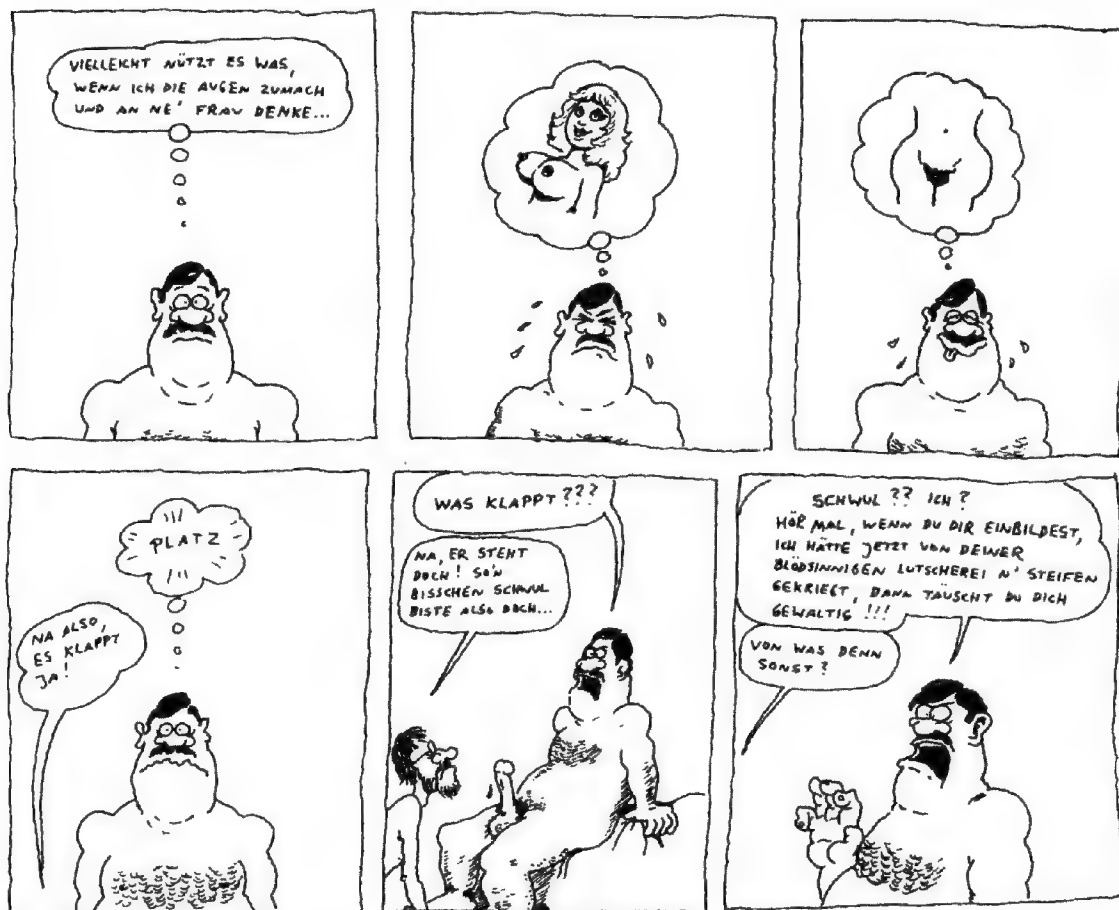


FIG.5. KÖNIG, R. «Selbsterfahrung», en *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)* [*Schwulcomix 1* (1980)]. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2014, p. 27 (detalle).

Aceptación hipócrita y homonorma

Respecto a la ruptura con los estereotipos de belleza gay, podemos mencionar también un cómic de *Schwulcomix 1* de König: «Krisen».³² En él, una pareja de homosexuales se están besando en la playa y son motivo de miradas y opiniones del resto de la gente, algunas más

³² KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 28-29.

homofóbicas, que simplemente aparecen con una cruz esvástica en el globo de pensamiento, pero a otras, supuestamente más consideradas, les parece repugnante la exhibición, y aclaran que aceptan la homosexualidad porque han visto la película *Die Konsequenz*³³ porque en ella los protagonistas eran jóvenes y bellos:

Also, in diesem Film damals im Fernsehen, "Die Konsequenz" oder so, mit diesem netten Jungen, da war das ja ganz schön... aber das hier... ich weiss ja nicht... [«Pero en esa película en el cine, "Die Konsequenz" o algo así, con esos jóvenes tan lindos, eso estaba bien..., pero esto aquí... no me parece...»].

En cambio, los personajes que dibuja König en la playa besándose se apartan de los estereotipos de belleza masculina gay, por eso generan algunos comentarios y reacciones. Así, un matrimonio lo considera un escándalo —«Ungeheuerlich»— o algo que no se debe mirar —«Das muss man sich mal angucken...»—, a una mujer tomando sol le parece cómico —«... Sieht ja zu komisch aus...»—, otra se ríe —Kicher—. También es interesante la reacción de los niños, que parece a primera vista un poco menos prejuiciosa. Así, por ejemplo, en el globo de diálogo de uno de ellos se ve un signo de pregunta mientras la madre le tapa los ojos para que no vea. U otro niño que le dice a la madre: «Mama, guck mal, da sind zwei Männer, die sich küssen! [«¡Mamá, mirá, ahí hay dos hombres besándose!»] y ella le responde horrorizada «Wo? Wo?» [«¿Dónde? ¿Dónde?»].³⁴

Es interesante cómo en la representación de una situación cotidiana que plantea König, la supuesta aceptación de la disidencia, en realidad está sometida a la opinión desde el sentido común. Claro que ningún sentido común surge desde la ingenuidad, sino que forma parte de la producción capitalista de vidas posibles y vidas al margen, factibles del abandono. Asimismo, en otro cómic de König, «Old Heinz Comix»,³⁵ por ejemplo, un *alter Schwul*, un homosexual viejo, intenta tener sexo casual con un joven en un bar gay, pero obviamente esta relación es imposible y Old Heinz solo consigue rechazo y burla. Aquí aparece la personificación de dos botellas de licor que lo persiguen a Heinz como su única compañía. La edad también resulta así un parámetro biopolítico de las vidas aceptables y las que no importan, las que pueden ser abandonadas a la soledad o, como en este caso, a la única compañía del alcoholismo.

³³ *Die Konsequenz* (1977), de Wolfgang Petersen, basada en la novela homónima de Alexander Ziegler de 1975 es la película alemana más característica del cine post-Stonewall con un mensaje aleccionador sobre la tolerancia. Como en otras películas del momento, narra el conflicto entre una sociedad intolerante y el derecho de personas del mismo sexo a amarse con la consecuencia trágica del suicidio. MIRA, A. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales, 2008, p. 85. Según Mira, «la película ilustraba así la innecesaria opresión a la que estaban sometidos los homosexuales y presentaba a dos protagonistas "normales" que no caían en los estereotipos tradicionales para reforzar este mensaje sobre el derecho a amar» *Ibid.*, p. 376. De esta forma, es un hito importante para el cine disidente alemán pero se puede pensar también como una película aleccionadora sobre los peligros de llevar adelante una vida homosexual. Asimismo, Saxe comenta que se trata de una referencia usual en König. Por ejemplo, en la historieta «Liebe ohne Zukunft», incluida en *Schwulcomix 3* (1984) se menciona a *Die Konsequenz* para realizar «una confrontación directa con las representaciones masivas de la homosexualidad en historias trágicas y dramáticas». SAXE, F. (2014) *Op. cit.*, p. 132.

³⁴ KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 28-29.

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

Homosexualidad y enfermedad

Me interesa detenerme ahora en un cómic de la misma época que los compilados en *Schwul-comix* 1, me refiero a «Der liebe Onkel», publicado en *Das sensationelle Comicbook* (1981).³⁶ Antes de comentar el cómic en cuestión, es importante resaltar que el tema de las relaciones intergeneracionales era muy importante en esa época. Sebastian Haunss analiza el periódico *Schwul Rosa Flieder*³⁷ entre 1979 y 1989 y encuentra que los dos temas principales en el seno de la comunidad *Schwul* alemana de esa época eran, por un lado, el VIH-SIDA y, por otro, los alcances de la pedofilia. La discusión pivotaba, sobre todo, alrededor del parágrafo 175 y las diferencias que establecía entre la heterosexualidad y la homosexualidad, es decir, cómo esta última constituía un mayor peligro para la juventud.³⁸ El tema, sin embargo, cae en el silencio después de la aparición del VIH-SIDA.³⁹

La pedofilia sigue siendo hoy en día un tema muy controvertido y silenciado incluso dentro de los estudios *queer*. Lo que es interesante pensar para los años setenta y ochenta es que la novedosa aceptación y despenalización de la homosexualidad traían aparejadas también el hecho de convertirla en un nuevo peligro. La visibilidad homosexual implicaba la posibilidad de contagio y, por eso, era necesario mantenerla alejada de la juventud: «El niño aparece aquí como un artefacto biopolíticamente construido que permite la producción y normalización del adulto».⁴⁰ Preciado menciona, para el caso de Francia, que en 1973 la revista *Recherches* publicó un número, que luego fue prohibido, en donde se abordaba el tema, pero no se trataba de

un movimiento de adultos que buscan «proteger» a los menores de los peligros de la sexualidad o de «iniciarlos» al placer, sino [de] un movimiento de menores que buscan redefinir los límites de su cuerpo, hablar de su propia sexualidad, tomar decisiones acerca del placer y de los modos de producirlo y regularlo.⁴¹

Incluso cita la propia revista, en donde los que toman la voz son los jóvenes que se autodefinen como «movimiento de liberación [que] es también un movimiento de menores contra los pederastas adultos».⁴² Asimismo, en una entrevista de 1978, Michel Foucault se refiere a que las leyes ya no castigan una infracción sino que protegen a ciertos sectores de la pobla-

³⁶ KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 154.

³⁷ *Rosa Flieder* fue «die wichtigste nicht-kommerzielle schwule Bewegungszeitung» [«el más importante periódico no comercial del movimiento *Schwul*»] de Núremberg, en la que entre 1979 y 1989 salen 57 artículos escritos por activistas sobre temas específicos sobre la comunidad. HAUNSS, S. «Von der sexuellen Befreiung zur Normalität. Das Ende der Zweiten deutschen Schwulenbewegung», en PRETZEL, A. y WEISS, V. (eds). *Op. cit.*, p. 203.

³⁸ *Ibid.*, p. 204.

³⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁰ PRECIADO, P. B. *Op. cit.*, p. 165.

⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴² *Idem.*

ción a los que considera «particularmente frágiles»⁴³ y habla de todo un saber psiquiátrico y psicológico que considera a la sexualidad como un peligro:

Y la sexualidad ya no será una conducta con ciertas prohibiciones precisas, va a convertirse en una suerte de peligro que merodea, una suerte de fantasma omnipresente, un fantasma que va a jugar-se entre hombres y mujeres, entre niños y adultos y eventualmente entre los propios adultos. La sexualidad va a convertirse en esa amenaza en todas las relaciones sociales, todas las relaciones de edad, todas las relaciones de individuos [...]. Habrá con ello todo un nuevo régimen de control de la sexualidad. Sin embargo, el hecho de que en la segunda mitad del siglo xx se la descriminalice, es cierto, pero para aparecer bajo la forma de un peligro universal, es un cambio considerable. Yo diría que ahí está el peligro.⁴⁴

En el fondo de esta discusión, podemos observar cómo la homosexualidad, una vez despenalizada (aunque parcialmente) es convertida ahora en una enfermedad contagiosa, de la que hay que protegerse, mucho más que de la sexualidad heterosexual. Así, por ejemplo, König se burla de estas diferentes formas de pensar el peligro de la sexualidad en uno de sus cómics tempranos más polémicos, «Der liebe Onkel»,⁴⁵ publicado en *Das sensationelle Comicbook* (1981). En él, se trata un tema bastante controvertido de una forma sumamente irónica y políticamente incorrecta. Las viñetas presentan un claro caso de pedofilia heterosexual, con el que König interviene en los debates conservadores de la época que asociaban la pedofilia solo con la homosexualidad. El tío querido del título engaña a una niña —kleines Mädchen— para que le practique sexo oral a cambio de un chocolate. Pero dos policías lo están espiando. El lector debe imaginar que ha de ser atrapado y enjuiciado por pedofilia: «Da sind sie, Herr Wachtmeister! Mein Gott, das arme kleine Mädchen!» [«¡Ahí están, señor guardia! ¡Dios mío, esa pobre pequeña muchacha!»]. Pero lo que los horrorizaba era pensar que «Der liebe Onkel» no cumpliera con su promesa de darle un chocolate. Así es que cuando esto sucede se quedan tranquilos: «Na, so was! Ich hätte schwören können, dass er dem Kind die versprochene Schokolade nicht gibt...» [«¡Mirá qué cosa! Podría haber jurado que no le iba a dar el chocolate que le prometió»] / «Na sehen sie, Herr Schulze!» [«¡Mire usted señor Schulze!»] / «... aber es gibt wohl doch noch ehrenwerte und ansträndige Menschen...» [«... pero todavía hay gente honorable y esforzada...»] / «Na, dann kann ich ja ruhig wieder gehen...» [«Bien, entonces me puedo volver tranquilamente...»].

Homosexualidad y terror

En Ralf König también encontramos una posible referencia al peligro que representa la homosexualidad todavía en los ochenta. En «Schwul-Comix live»⁴⁶ tenemos, nuevamente, a

⁴³ FOUCAULT, M. «La ley del pudor», en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016, pp. 56-57.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵ KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 154.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 30-31.

un presentador de televisión, pero en este caso a uno que realiza críticas cinematográficas y muestra el adelanto de una nueva película de terror cuyo nombre es «Drei mörder-Schwanz» [«Tres penes asesinos»].⁴⁷ En la escena vemos a una pareja heterosexual cenando en un restaurante y expresándose su amor, pero él se da cuenta de que no le quedan cigarrillos y decide salir a comprar, en el camino piensa en lo orgulloso que está porque va a llevársela a la cama, pero es atacado por los *drei mörder-Schwanz*. Así como se personificaban las botellas de licor en «Old Heinz Comix» para dar cuenta de cómo biopolíticamente una vida gay es importante si se adapta a ciertos estándares de belleza y juventud, aquí se simboliza el terror y peligro que implica la homosexualidad a partir de la personificación de los tres penes asesinos. En su ataque de película de terror, los penes no solo lo golpean sino que se le meten en la boca y en el ano. De esta forma también se remite a cierta retórica del porno gay y de la representación del sexo grupal que hace más evidente la homofobia del supuesto filme que imagina König [FIG. 6]. Como afirma Gabriel Giorgi:

la solidaridad retórica entre homosexualidad e imaginación del exterminio no sorprende: la homosexualidad ha sido tradicionalmente asociada con la extinción de linajes, con el final de las familias y las progenies, la crisis del orden reproductivo, tanto biológico como cultural [...]. Enfermedades diversas y letales, desde la sífilis al sida, se asocian a la homosexualidad como un azote merecido en los espectáculos que los medios masivos montan en torno a ella. Sucesivas diagnósticos culturales sobre sus perturbaciones psicológicas han hecho de los homosexuales una raza propicia de *serial killers* en ficciones literarias y cinematográficas.⁴⁸

Asimismo, no solo se hace alusión a la homosexualidad, sino también a la promiscuidad asociada a esta. La homosexualidad está permitida siempre que se vaya acercando a la heterosexualidad, es decir, siempre que se rija por una homonorma.

Mediante el recurso de la película de terror, aparece la homosexualidad como un peligro que puede atacar en cualquier parte, pero más precisamente en ciertos sectores. Luego de la escena el conductor del programa presenta al director y guionista de la película, Karl Corruptus, que comenta que trabajó con un equipo de producción compuesto principalmente por Hugo Homokass y Marianne Tuntenkill y que la banda de sonido es de Anita Bryant. Es muy importante el uso irónico de los nombres, ya que todos remiten a la homofobia implícita en el filme: no solo el realizador se llama Corruptus, sino también el equipo de producción está compuesto por el odio a los homosexuales (*Homokass*) y el asesinato de locas o maricas (*Tuntenkill*). A su vez, Anita Bryant, la encargada de la banda de sonido en la ficción de König, es un personaje histórico. Se trata de una cantante estadounidense de éxito en los años sesenta, que en los setenta se vuelve la cara visible de la campaña homofóbica «Save our Children», contra la posibilidad de acceso de homosexuales a puestos de trabajo estatales. El presentador le pregunta por el reproche de que la película es muy homosexual, y Corruptus

⁴⁷ Cabe destacar aquí que la palabra alemana *Schwanz* tiene una connotación vulgar, por lo cual, más que por «pene», podría ser traducida por «pija» en español rioplatense o «polla» en español peninsular.

⁴⁸ GIORGI, G. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004, pp. 16-17.

contesta: «Quatsch! Die Schwulen gehen ja selbst in den Film und einige finden ihn sogar gut. Die sind doch froh, wenn überhaupt mal was über sie in den kinosläuft» [«¡Tonterías! Los gays han ido al cine a verla y algunos la consideran una buena película. Están bastante satisfechos cuando se habla de ellos en el cine»]. En realidad, como comenta el presentador, los homosexuales han hecho protestas contra la película considerándola homofóbica, pero el director responde que el canciller federal (*Bundeskanzler*) consideró que era valiosa (*wertvoll*) y que la juventud debería verla y, por otro lado, que ningún apicultor protestó con la película catástrofe «Die Bienen» [*The Deadly Bees* (Freddie Francis, 1966)]. En este sentido, la homosexualidad se configura como una enfermedad que contagia.

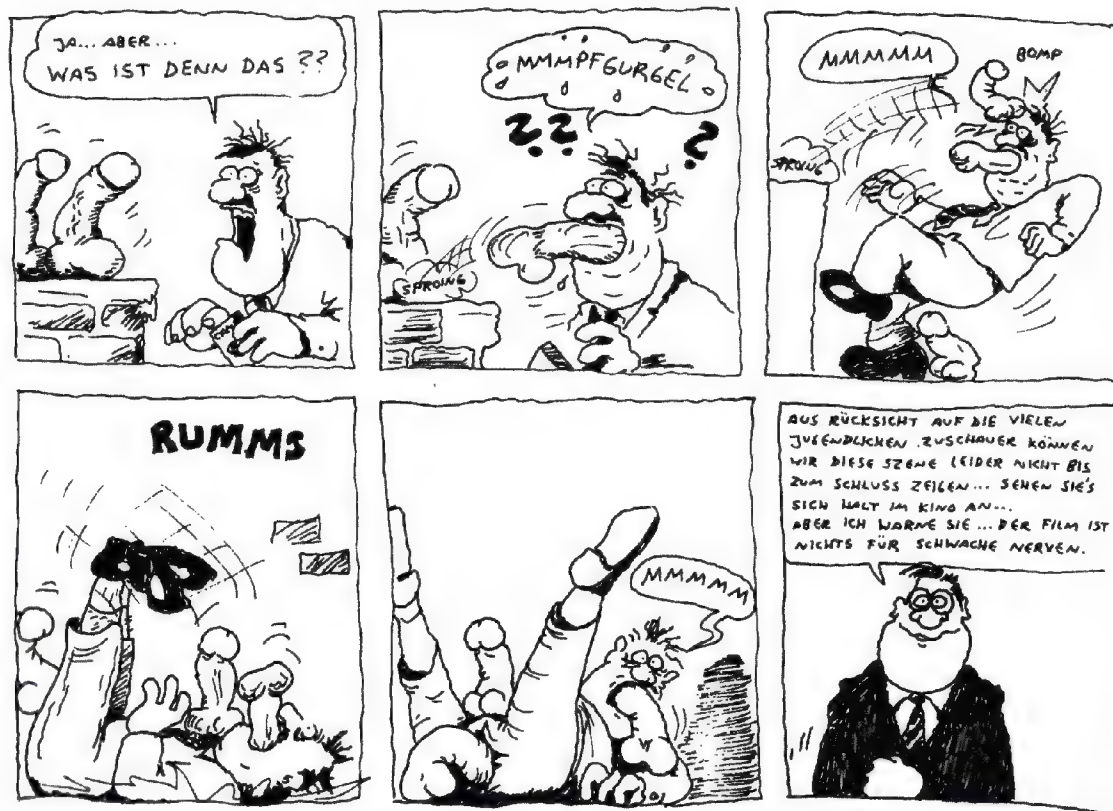


FIG.6. KÖNIG, R. «Schwul-Comix live», en *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)* [*Schwul-comix 1* (1980)]. Hamburg: Männerschwarm Verlag, 2014, p. 31 (detalle).

Las referencias al cine en König son un tema recurrente que va a reaparecer luego, en los inicios de la crisis del VIH-SIDA, en el ciclo «Kondom des Grauens» (1987/1990).⁴⁹ A su

⁴⁹ Compuesto por las novelas gráficas *Kondom des Grauens* (1987) y su segunda parte *Bis auf die Knochen* (1990). Como comenta Malone sobre el mensaje de desconocimiento sobre la enfermedad, «the monster effectively symbolizes the anxiety caused by AIDS and the correspondingly intensified homophobia».

vez, el cine de terror —como antes el género gótico—, tal como afirma Jack Halberstam, constituye una tecnología que produce subjetividades desviadas en oposición a las normales.⁵⁰ El horror, según Halberstam, se engendra a partir de la producción de una clase particular de cuerpos, los monstruosos: «Gothic fiction of the nineteenth century specifically used the body of the monster to produce race, class, gender, and sexuality within narratives about the relation between subjectivities and certain bodies».⁵¹ También Benshoff considera que se trata de un elemento más de lo que Foucault llama el dispositivo de la sexualidad, según el cual esta ya no es reprimida por la sociedad sino que resulta regulada por una serie de discursos como el legal, el médico, el religioso y el de los medios de comunicación, en el cual se incluye al cine como uno de sus más poderosos dispositivos.⁵² En el monstruo y en la ficción gótica que los crea —así como en el cine de terror—, Halberstam reconoce:

narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity. Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of human, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual.⁵³

En este sentido, la tesis de Halberstam es que el monstruo total de la novela gótica, aquel que representaba en un mismo cuerpo raza, clase, género y sexualidad, ya no existe en el cine de terror. En este, la monstruosidad comienza a remitir solo a lo sexual: «The monster always represents the disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurities and so we need monsters and we need to recognize and celebrate our own monstrosities».⁵⁴ El VIH-SIDA, en este sentido, no hace más que cristalizar los sentidos de la sexualidad disidente y promiscua relacionada con la enfermedad que ya estaban circulando:

El virus del sida, como si se tratara de una cristalización biopolítica tardía de algunas intenciones eugenésicas que Occidente había puesto a prueba a través del experimento nazi, cambia el medioambiente y las condiciones generales de inmunidad en el que se inventan nuevas estrategias de supervivencia y se llevan a cabo otras micropolíticas revolucionarias.⁵⁵

MALONE, P. «From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in Maybe... maybe not and Killer Condom», en GORDON, I., IANCOVICH, M. y McALLISTER, M. (eds.). *Films and comic books*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, p. 237. Asimismo, se trata de «una ficcionalización de las reacciones del colectivo gay (que emerge en la liberación sexual de los setenta) a la imposición del preservativo o condón como un mecanismo disciplinador del sistema». SAXE, F. (2014). *Op. cit.*, p. 160.

⁵⁰ HALBERSTAM, J. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monster*. Durham and London, Duke University Press, 1995, p. 2.

⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

⁵² BENSHOFF, H. *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester y New York, Manchester University Press, 1997, p. 9.

⁵³ HALBERSTAM, J. *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁵ PRECIADO, B. P. *Op. cit.*, p. 163.

De esta forma, se puede pensar que los *drei mörder-Schwanz* del cómic de König condensan la monstruosidad de la homosexualidad y los peligros de su cercanía antes, incluso, del uso biopolítico del VIH-SIDA para condenar las prácticas promiscuas y liberadoras de las sexualidades disidentes.

A modo de conclusión

Me interesa pensar, en este sentido, cómo a comienzos de la década del ochenta, cuando la homosexualidad —ya no penada por la ley— comienza a ser supuestamente aceptada, se ponen en marcha nuevos regímenes de opresión y de exclusión que tienen que ver con la producción de lo humano, como puede ser, por ejemplo, su prohibición hasta la edad de dieciocho años o más; en tanto las relaciones heterosexuales, en cambio, seguían siendo legales para personas mayores de catorce años. Gayle Rubin considera que en la aceptación de ciertas vidas humanas e identidades hay una jerarquía de valores:

Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual. En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterosexuales. El sexo solitario flota ambiguamente. El poderoso estigma que pesaba sobre la masturbación en el siglo XIX aún permanece en formas modificadas más débiles, tales como la idea de que la masturbación es una especie de sustituto inferior de los encuentros en pareja. Las parejas estables de lesbianas y gays están en el borde de la respetabilidad, pero los homosexuales y lesbianas promiscuos revolotean justo por encima de los grupos situados en el fondo mismo de la pirámide. Las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestís, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutos, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía y la más baja de todas, aquellos cuyo erotismo transgrede las fronteras generacionales.⁵⁶

En este sentido, siempre habrá un exterior que permita definir el adentro de lo humano, de lo normal y de lo aceptable: la monogamia, la familia, la respetabilidad, la discreción, van a ser requisitos para esa aceptación de las vidas homosexuales. La promiscuidad, la visibilidad o las prácticas disidentes como el BDSM se tensionan así con la posibilidad de aceptación social, que siempre implica una pérdida. En este sentido, la liberación disidente de los años setenta generó, también y paradójicamente, una pérdida de libertad, como harán notar una década después los estudios *queer* y su crítica a la normalización de lo gay-lésbico. Pero esto ya se estaba gestando en la década de los setenta y se podía observar más claramente en el año bisagra entre la década de la liberación y la década de la emergencia de lo *queer*: 1980.

A modo de conclusión, quiero detenerme en una última viñeta, la que acompaña al índice en la edición de 1980 de *Schwulcomix* 1 [FIG. 7]. En ella se lee: «“Schwule sind Schweine, daran wird sich nichts ändern, sie werden bestenfalls geduldete Schweine”. Kurt Klein, Isenbrück in einer Lieserbrief an den “Stern” zum Schwulenartikel» [«Los putos son cer-

⁵⁶ RUBIN, G. «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en VANCE, C. (ed.). *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Revolución, 1989, p. 136.

dos, en eso no son otra cosa, en el mejor de los casos se convertirán en cerdos permitidos”. Kurt Klein, Isenbrück en una carta de lector a “Der Stern” sobre un artículo sobre homosexualidad». En el cómic, vemos a un matrimonio que está sentado en un banco de plaza junto a un cerdo vestido como una persona. El cerdo solo gruñe —«Grunz»—, en tanto el matrimonio discute sobre la situación. Martha quiere irse a otro lugar porque le parece desagradable estar sentada junto a un cerdo —«Komm, Hans, lass uns woanders hinsetzen... mir wird übel...»—, pero Hans contesta: «Aber, Martha! Wie kann man nur so empfindlich sein. Man muss doch Verständnis für diese Schweine haben...» [Pero, Martha, cómo se puede ser tan sensible. Hay que tener comprensión con este cerdo].⁵⁷



FIG. 7. KÖNIG, R. *Schwulcomix 1* (1980), en *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980-1984)*. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2014, p. 16 (detalle).

⁵⁷ KÖNIG, R. *Op. cit.*, p. 16.

La imaginación humorística de König recrea una metáfora propia del idioma alemán para rebajar e insultar al tipo de personas que se consideran inferiores. En este caso los *Schwul* son *Schweine*, cerdos. Como comenta Giorgi:

el animal en la cultura se constituye en un artefacto, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos, desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como «humana» [...]. La vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología.⁵⁸

La animalidad humorística de König⁵⁹ parece indicar, justamente, que sigue habiendo vidas a desproteger, vidas a abandonar, que no importan y cuyas muertes tampoco pueden ser lloradas. Se trata de lo que Agamben denomina como «vida desnuda»,⁶⁰ que se encarna en la figura del animal, del cerdo, como forma de vida no humana o, como muestra el recurso de la antropomorfización del cerdo en el cómic de König, vidas no del todo humanas. De esta forma, también produce una inversión subversiva del insulto, un gesto *queer* que resignifica la animalidad. En este sentido puede hacerse una lectura del devenir animal⁶¹ del *Schwul* como forma de fuga a la axiomática, no solo de la heterosexualidad como régimen político, sino también de la normalidad gay u homonormatividad, las condiciones de vidas homosexuales vivibles para lograr la hipócrita aceptación social.

⁵⁸ GIORGI, G. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014, p. 15.

⁵⁹ Este recurso en la historieta también es usado por la famosa *Maus: A Survivor's Tale* de Art Spiegelman, que también comienza a publicarse de forma seriada desde 1980. Allí se representan a los judíos como ratones, a los alemanes como gatos y a los polacos como cerdos. En 1992 Spiegelman gana un Premio Pulitzer por esta obra.

⁶⁰ AGAMBEN, G. *Homo Sacer* I. Valencia, Pre-textos, 1998.

⁶¹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. *Homo Sacer* I. Valencia, Pre-textos, 1998.

BENSHOFF, H. *Monsters in the closet. Homosexuality and the horror film*. Manchester y New York, Manchester University Press, 1997.

CÓRDOBA GARCÍA, D. «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad», en CÓRDOBA GARCÍA, D. SÁEZ, J. y VIDARTE, F. J. (eds.). *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona/Madrid, Egales, 2005, pp. 21-66.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988.

DEVLIN, P. *The enforcement of morals*. London, Oxford University Press, 1965.

DOBLER, J. «Schwule Lesben», en PRETZEL, A. y WEISS, V. (eds.). *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012, pp. 113-123.

DUGGAN, L. *The twilight of equality? Neoliberalism, cultural politics, and the attack on democracy*. Boston, Beacon Press, 2003.

FOUCAULT, M. «La ley del pudor», en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016, pp. 49-69.

—*Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 2007.

GIORGI, G. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014.

—*Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

HALBERSTAM, J. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monster*. Durham and London, Duke University Press, 1995.

HAUNSS, S. «Von der sexuellen Befreiung zur Normalität. Das Ende der Zweiten deutschen Schwulenbewegung», en PRETZEL, A. y WEISS, V. (eds.). *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012, pp. 199-212.

HOLY, M. «Jenseits von Stonewall – Rückblicke auf die Schwulenbewegung in der BRD 1969-1980», en PRETZEL, A. y WEISS, V. (eds.). *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre*. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012, pp. 39-79.

JAGOSE, A. *Queer theory: an introduction*. New York, New York University Press, 1996.

KÖNIG, R. *Der junge König. 1. Die frühen Comix (1980–1984)*. Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2014.

MALONE, P. «From Blockbuster to Flop? The apparent failure (or possible transcendence) of Ralf König's Queer Comics Aesthetic in Maybe... maybe not and Killer Condom», en GORDON, I., IANCOVICH, M. y McALLISTER, M. (eds.). *Films and comic books*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007, pp. 228–245.

MIRA, A. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales, 2008.

PRECIADO, P. B. «Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual». HOCQUENGHEM, G. y PRECIADO, B. P. (eds.). *El deseo homosexual (con Terror anal)*. Barcelona, Melusina, 2009.

RUBIN, G. «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en VANCE, C. (ed.). *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Revolución, 1989, pp. 113–190

RUBINO, A. *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969–1980)* [Tesis Doctoral]. FaHCE-UNLP, 2017. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1406/te.1406.pdf>

SÁEZ, J. «El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del sida a Foucault», en CÓRDOBA GARCÍA, D. SÁEZ, J. y VIDARTE, F. J. (eds.). *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona/Madrid, Egales, 2005, pp. 67–76.

SÁEZ, J. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid, Síntesis, 2004.

SALMEN, A. y ECKERT, A. «Die neue Schwulenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1971 und 1987. Verlauf und Themen», en *Forschungsjournal Neue Soziale Bewegungen* n.º 2 (1988), pp. 25–32.

SAXE, F. *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes recientes (1987–2012)* [Tesis Doctoral]. FaHCE-UNLP, 2014. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.992/te.992.pdf>

SAXE, F. «Representación cultural de la disidencia sexual en el cómic: los “hombres deseados” de Ralf König en *Der bewegte Mann*», en *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 10 (2018), pp. 8–27. Disponible en http://cuadernosdecomic.com/docs/revista10/Representacion_cultural_de_la_disidencia_sexual.pdf

WARNER, M. «Introduction», en WARNER M. (ed.). *Fear of a queer planet: queer politics and social theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. VII–XXXI.



El Sistema Nacional Anticorrupción mexicano en *El Libro Vaquero*. Deficiencia estructural y solapamiento de responsabilidades

*The Mexican Anti-Corruption National
System in El Libro Vaquero. Structural
deficiency and responsibilities overlapping*

LAURA NALLELY HERNÁNDEZ NIETO

IVÁN FACUNDO RUBINSTEIN

Universidad Nacional Autónoma de México

Laura Nallely Hernández Nieto es licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus áreas de interés son la caricatura y la historieta mexicana, y se ha enfocado en el estudio de la obra de Gabriel Vargas. Ha participado en eventos de diversos congresos internacionales en Argentina, Ecuador, Inglaterra, Colombia, Canadá y Alemania. Recientemente participó en el libro *México: 200 años de imágenes e imaginarios cívicos* publicado en 2017.

Iván Facundo Rubinstein es licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y maestro en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), institución en donde se encuentra realizando el Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales. Docente en diversas instituciones educativas. Miembro de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) y del *Global Alliance for Media and Gender* (GAMAG). Ha participado en congresos nacionales e internacionales y publicado en *journals* y revistas especializadas. Sus áreas de interés abarcan el análisis del discurso, la comunicación política y las industrias culturales.

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación definitiva: 10 de agosto de 2018

Resumen

El presente artículo indaga en la construcción discursiva del llamado *Libro Vaquero Anticorrupción* a través del análisis socio-semiótico de su estructura formal, su narrativa y su modo de abordar el lanzamiento del Sistema Nacional Anticorrupción (SNA) en México. La principal conclusión a la que se arriba es que el discurso oficial del SNA responsabiliza de forma casi exclusiva a la sociedad civil por las condiciones actuales en relación a la corrupción. De esta forma, se invisibilizan las causas estructurales, principalmente en relación a los actores del campo de poder (entendido como la conjunción del campo político y económico).

Palabras clave: Cómic mexicano, comunicación política, Libro Vaquero Anticorrupción, semiótica, Sistema Nacional Anticorrupción

Abstract

In this article we analyzed the discourse construction of the so called *Libro Vaquero Anticorrupción* (Anti-corruption Cowboy Book) through the socio-semiotic analysis of its formal structure, its narrative and its way of represent the launch of the Mexican Anti-corruption National System (SNA by its Spanish initials). In the comic, the official discourse of SNA blame on society for the current problems in relation with corruption. Thus, the structural causes are set aside, principally in relation with the actors of the power field (i.e.: the politic and the economic fields).

Keywords: Mexican comic, Libro Vaquero Anticorrupción, Anti-corruption National System, political communication, semiotics

Cita bibliográfica

HERNÁNDEZ NIETO, L. N. y RUBINSTEIN, I. F. «El Sistema Nacional Anticorrupción mexicano en *El Libro Vaquero*. Deficiencia estructural y solapamiento de responsabilidades», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 11 (2018), pp. 30-51.

Introducción

El propósito de la presente investigación es analizar la forma en que se presenta el Sistema Nacional Anticorrupción —cuyas siglas son SNA— en uno de las historietas mexicanas de mayor circulación: *El Libro Vaquero*. El contexto en el que se produce está caracterizado por un prolongado malestar social respecto del gobierno mexicano, y la consecuente crisis de credibilidad hacia la clase dirigente. Dados los bajos niveles de lectura que presenta la población mexicana y el desconocimiento general respecto de dicho Sistema, el estado decidió apuntalar la campaña con la difusión de una breve historieta confeccionada *ad hoc*, la cual permitiera llegar a aquellos sectores marginales y poco interesados en las cuestiones políticas.

Para llevar adelante esta investigación se utilizaron herramientas provenientes de la socio-semiótica, a fin de poder trabajar directamente sobre los procesos de producción de sentido que operan en la historieta. Partiendo de un análisis formal, se examinaron los rasgos retóricos de la historieta, particularmente aquellos de naturaleza estilística, y su incidencia en el género narrativo al cual se adscribe. Asimismo, se examinaron las dimensiones enunciativa y referencial, particularmente en relación a la representación del SNA. La principal conclusión a la que se arriba es que el discurso oficial presente en la revista responsabiliza de forma casi exclusiva a la sociedad civil por las condiciones actuales en relación a la corrupción. De esta forma, quedan invisibilizadas las causas estructurales, principalmente en relación con los actores del campo de poder (entendido como la conjunción del campo político y el campo económico).

Lanzamiento de *El Libro Anticorrupción*

El 1 de marzo de 2017 se presentó en la Cámara de Diputados *El Libro Anticorrupción* (historieta incluida en la revista *El Libro Vaquero*),¹ publicación que estuvo a cargo de la consultora Ethos con el apoyo del Caucus Anticorrupción, grupo conformado por diversos legisladores que se presentaban como especialistas en transparencia y rendición de cuentas. El objetivo, según se dijo en la conferencia de prensa, era «desalentar la mordida² y promo-

¹ *El Libro Vaquero* es una historieta mexicana creada por Rafael Márquez en 1978. En ella se abordan historias ambientadas en un viejo oeste mexicano donde los protagonistas son indios y vaqueros.

² Mordida: soborno, en sentido coloquial.

ver la denuncia ciudadana».³ Este evento se produjo en el marco de la implementación del SNA —sancionado por la LXII Legislatura a través de la reforma constitucional del 2015— y en un contexto social de pérdida de credibilidad del ámbito político, especialmente de los partidos tradicionales.⁴

La consultora Ethos se describe en su página como un «laboratorio de ideas (*Think tank*) que transforma investigaciones y experiencias en recomendaciones claras y acciones concretas de política pública que atienden los problemas más relevantes y los principales retos para el desarrollo y progreso de México y América Latina». En una entrevista radiofónica en W Radio, el día 2 de marzo, José Luis Chicoma, director general de la consultora señaló:

Muchos pensamos que la fiscalía anticorrupción, todo el entramado de instituciones que se aprobaron con la reforma anticorrupción reciente del año pasado, era lo más importante que comunicar a la ciudadanía. Teníamos como misión eso, comunicar qué significaba el Sistema Nacional Anticorrupción [...] esta es, digamos, la primera parte de un conjunto de historietas que pensamos hacer. Será, creo, algo aleccionador para todos.⁵

La edición especial contó con veinte mil ejemplares y se distribuyó de forma gratuita en estaciones de metro e instituciones educativas como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y La Salle. Además, la historia se incluyó en la edición quincenal de la revista correspondiente al 15 de febrero de 2017. En redes sociales, a través del *hashtag* #LibroVaqueroAnticorrupción se invitó a la población en general a formar parte de las brigadas de distribución que estuvieron apostadas en distintos puntos de la Ciudad de México.

De acuerdo con un artículo publicado en la revista *Expansión* en 2015: «el costo de producción de estos cómics empresariales es de entre 100 000 y 200 000 pesos»⁶ (aproximadamente entre U\$D 5 500 y U\$D 11 000), según datos proporcionados por la constructora ICA, quien mandó hacer una historieta sobre seguridad en el trabajo. Con esta cifra se tiene una idea — tan solo una idea— del precio que cobra la editorial por realizar este tipo de trabajo, ya que el monto final de *El Libro Anticorrupción* nunca fue revelado.

³ Animal Político. «¿Un Libro Vaquero para entender (y combatir) la corrupción?», en *Animal Político*, 1 de marzo de 2017. Disponible en <http://www.animalpolitico.com/2017/03/libro-vaquero-corrupcion/>

⁴ A modo puramente ilustrativo es posible mencionar el escándalo de la «Casa Blanca» que involucró al presidente y a su esposa (2014), la casa del secretario de Hacienda, Videgaray (2014), la imputación y posterior fuga del gobernador de Veracruz, Javier Duarte (2016) y las acusaciones a diversos gobernadores: Guillermo Padrés (Sonora), Cesar Duarte (Chihuahua) y Humberto Moreira (Coahuila).

⁵ WARKETIN, G. y RISCO A. *El Libro Vaquero está de regreso* [Podcast]. Programa *Así las cosas*, W radio, 2 de marzo de 2017. Disponible en <http://ethos.org.mx/es/el-libro-vaquero-esta-de-regreso/>

⁶ El mismo artículo menciona que «HeVi Editores no revela cifras de sus negocios». MURILLO, C. «El Makeover del Vaquero», en *Revista Expansión*, 9-22 de octubre de 2015. Disponible en https://issuu.com/ellibrovaquero/docs/exp-1176-libro_vaquero



FIG. 1. Portada del suplemento *El Libro Anticorrupción* publicado dentro de la revista *El Libro Vaquero*, HeVi, 15 de febrero de 2017.

Antecedentes

El inicio de las historietas mexicanas modernas coincide con el término de la fase armada de la Revolución (1917). Estas series inundaron las páginas de los suplementos dominicales de periódicos como *El Herald*o, *El Demócrata*, *El Universal* y *El País*, donde se publicaron desde 1919 hasta mediados de los años treinta.

El pueblo mexicano se inició en la lectura precisamente con las historietas. A finales de los treinta y durante la década de los cuarenta, millones de compatriotas, que aún no habían experimentado los placeres de la letra impresa, perdieron su virginidad literaria sumergiéndose en las seductoras páginas de las revistas de «monitos».⁷

⁷ AURRECOECHEA, J. M. y BARTRA, A. *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1934 – 1950*. México, Conaculta – Grijalbo, 1993, p. 13. («Monitos»: forma coloquial de llamar a las historietas en México).

La época de oro de la historieta mexicana se inicia una década después, en 1934, «lapso en el que aumento de la alfabetización confluye con la proliferación de revistas de cómics de factura nacional».⁸ *Paquín* fue la primera revista de «monitos»; a esta le siguieron *Pepín*, *Paquito*, *Pinocho* y *Chamaco*. Casi todas estas publicaciones aparecían diariamente e, incluso, llegaban a tirar dos ediciones los domingos. El auge terminó en los primeros años de la década de los cincuenta, con la desaparición de estas revistas. Posteriormente llegó un «segundo aire» de la historieta mexicana al que se denominó «época de plata», periodo que se dio desde mediados de 1950 y culminó al inicio de los años ochenta. De esta etapa destacaron títulos como *Kalimán*, *Chanoc*, *Lágrimas y Risas*, *Hermelinda Linda*, *El Pantera*, etcétera. De esta última fase exitosa de la historieta mexicana sobrevive *El Libro Vaquero*, que se publica desde el 23 de noviembre de 1978; esta fue la primera revista que se editó en formato de bolsillo (13 x 15.5 centímetros) y a color. La historieta, creada por Rafael Márquez, está ambientada en un «viejo oeste mexicano» y en sus páginas se narran episodios sobre duelos a muerte, intrigas y pasiones; una de sus características es el mostrar en los dibujos a mujeres voluptuosas sin llegar a los desnudos totales. Durante estos años, la revista ha pertenecido a Novedades Editores, Ciesa y actualmente es propiedad de la empresa HeVi, donde tiene un tiraje de 118 000 ejemplares y ofrece un nuevo episodio cada quince días.

Aunque *El Libro Vaquero* ha sido una lectura denostada, ya que su precio es muy accesible por la baja calidad del papel en sus interiores, esta historieta es parte de la cultura popular de México. Desde sus inicios, la revista estuvo asociada a las clases populares a quienes se les caracterizaba, entre otras cosas, por practicar lectura de «baja calidad». Este imaginario perdura hasta el día de hoy. Por ejemplo:

A finales de 2011, en las redes sociales apareció una imagen del entonces precandidato presidencial de la Coalición por México (PRI-PVEM), Enrique Peña Nieto, sosteniendo un ejemplar del *Libro Vaquero*, como burla por su incapacidad para citar el título de tres libros que marcaron su vida.⁹

Esta visión sobre la revista ocasionó, por ejemplo, que en 2005 la Biblioteca Pública de Denver, Estados Unidos, cancelara la suscripción a cuatro títulos de historietas en español —entre ellas *El Libro Vaquero*— por considerar que tenían un contenido con imágenes sexualmente explícitas, hecho improbable, ya que una de las principales políticas de Márquez fue siempre evitarlas (además, cabe señalar que si bien la revista no maneja un contenido de alta complejidad, ofrece un texto cuidado en su redacción y ortografía). El suceso «fue visto como un gesto de discriminación a la cultura popular mexicana».¹⁰ Lo anterior, sin

⁸ CAMACHO MORFÍN, T. «Dibujar historietas. Una enseñanza fuera de la Academia», en REYES, A. (coord.). *La enseñanza del dibujo en México*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014. p. 339.

⁹ OCAMPO, M. «*Libro Vaquero*: odiado y amado, sigue galopando» en *Sin Embargo*, 12 de abril de 2013. Disponible en <http://www.sinembargo.mx/12-04-2013/583742>

¹⁰ Associated Press. «La Biblioteca Pública de Denver veta las historietas *El Libro Vaquero*, *El Libro Policíaco* y otras dos» en *La Crónica*, 26 de agosto de 2005. Disponible en <http://www.cronica.com.mx/notas/2005/198922.html>

embargo, contrasta con el recibimiento que tuvo la publicación en Europa: en 2012 se exhibieron portadas e ilustraciones originales de *El Libro Vaquero* en la exposición *The good, the bad and the sexy*, en la galería Divis Prager Kabarett, en Praga, Republica Checa.¹¹ Este tipo de valoraciones antagónicas por parte de museos en América y Europa es un signo de la complejidad que rodea a esta historieta: en relación con la cultura canónica, es considerada como un objeto sin valor, producido por una industria cultural que se beneficia de la semi-alfabetización de la población que sufre rezago educativo; en relación con las clases populares, es un producto cultural que ha sabido sobrevivir casi medio siglo, y que no da señales de desaparecer. Es un producto, en fin, que conjuga tanto una dimensión estética como una cultural, sociológica y, como veremos en este artículo, política. He ahí su importancia como objeto de estudio.



FIG. 2. Ejemplo de las portadas que caracterizan a *El Libro Vaquero*. Novedades Editores, 14 de septiembre del 2000.

¹¹ NÚÑEZ, G. *El Libro Vaquero mexicano seduce en Praga*. [Podcast]. Radio Praha en español, 27 junio de 2012. Disponible en <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/el-libro-vaquero-mexicano-seduce-en-praga>

Desde el 2015 la revista ha tratado de atraer a un público joven: «veinteañeros, *hipsters*, fanáticos de lo *kitsch* o folclórico mexicano»,¹² según declaró en una entrevista Antonio Reyes Luna, CEO de la Editorial HeVi. En ese año, las investigaciones cualitativas de la empresa arrojaron que el público tradicional de esta historieta eran mexicanos de nivel socioeconómico medio bajo y bajo, que representaban el 46% de sus lectores; 21% eran de clase media alta y 2% de clase alta. Casi el 70% eran hombres.¹³

En ese tenor, se lanzaron las ediciones especiales tituladas «Grandes escritores». El primero de estos episodios estuvo a cargo del escritor Jordi Soler, quien escribió «La ley y el opio» y la segunda edición fue escrita por Yuri Herrera, quien colaboró con «Un capitán cimarrón». ¹⁴ Uno de los motivos principales que favoreció la incursión de escritores de cuentos y novelas en la narrativa de *El Libro Vaquero* fue «corromper la estúpida idea de que los “grandes autores” solo escriben para una población más o menos “cult”, y de que, a su vez, las masas no leen lo que se ofrece en las librerías». ¹⁵ Esta renovación no ha cambiado el dibujo: aunque ahora el color se agrega de manera digital, prácticamente toda la revista se sigue haciendo a mano. Asimismo, la portada se continúa realizando con técnica *wash* y sin retoques, la cual han usada desde el primer número y que hace que los lectores identifiquen a la publicación. ¹⁶

Desde su aparición, las historietas se han utilizado como recurso educativo, como material didáctico o como una forma de publicidad (como fue el caso de la cigarrera *El Buen Tono*, a principios del siglo pasado). Sin embargo, en la mayoría de los casos no se toma en cuenta que

no se trata de una mera yuxtaposición de texto e imagen [...] La ignorancia de esta premisa, tal vez no en concepto, pero sí en su aplicación práctica, motiva que la gran mayoría de estas obras realizadas por autores de guiones no directamente vinculados con el medio —sirva como ejemplo el 90% de las «historias de...» patrocinadas por ayuntamientos y comunidades autónomas— sean farragosas y poco directas en su modo de narrar y se reduzcan en la mayor parte de los casos a textos ilustrados con algún que otro bocadillo a modo de adorno. ¹⁷

El Libro Vaquero ha sido usado como una herramienta para llegar a un segmento de mercado específico, con diversas ediciones especiales, realizadas por encargo de diversas instituciones públicas y privadas. En 2004 la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) distribuyó un millón y medio de ejemplares de la *Guía del Migrante Mexicano* en *El Libro Vaquero* y *El*

¹² MURILLO, C. *Op.cit.*, p. 74.

¹³ *Idem.*

¹⁴ LICEAGA, E. «Libros Vaqueros», en *Letras Libres*, 13 de noviembre de 2015. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros-vaqueros>

¹⁵ LICEAGA, E. *Op.cit.*

¹⁶ TOCA G., V. «*El Libro Vaquero*, el western mexicano más leído», en *Revista Expansión*, 22 de abril de 2012. Disponible en <https://expansion.mx/entretenimiento/2012/04/22/el-libro-vaquero-el-western-mexicano-mas-leido>

¹⁷ RODRÍGUEZ BELTRÁN, J. L. «Análisis de los problemas expresivos del cómic», en *Revista Interuniversitaria de didáctica*. 2009, p. 150. Disponible en <http://revistas.usal.es/index.php/0212-5374/article/view/4174>

Libro Semanal, donde se alertaba sobre los riesgos de intentar cruzar la frontera. «El proyecto para su diseño y maquila fue asignado a Niesa [empresa donde se publicaba la revista] y el contenido lo hizo la Cancillería. Los estadounidenses vieron en la guía una clara incitación a la migración, presionaron para cancelar el proyecto, pero no lo consiguieron. Incluso el Congreso respaldó una reimpresión».¹⁸



FIG. 3. Manual del servicio Ecobici, HeVi, 25 de agosto de 2015.

Desde 2010, la revista hace historietas para empresas y entidades gubernamentales, servicio conocido como *custom publishing*.¹⁹ Es así como dentro de la revista *El Libro Vaquero* se publicó un suplemento sobre la reforma energética, encargado por el Gobierno de la República; la edición titulada «Alimentos sanos y de calidad a tu mesa», realizada para la campaña «Vivir Mejor», de la Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación

¹⁸ LÓPEZ PARRA, R. «*El Libro Vaquero*, un clásico de la cultura popular», en *Revista Mexicana de Comunicación*, n.º 99, junio – julio de 2005. Disponible en <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2012/06/25/el-libro-vaquero-un-clasico-de-la-cultura-popular/>

¹⁹ MURILLO, C. *Op.cit.*, p. 74.

(Sagarpa); un manual de uso del servicio Ecobici para la campaña «Plan Verde», del gobierno de la Ciudad de México; la edición «Con agua crecida cuida tu vida», encargada por la Comisión Nacional del Agua (CONAGUA); y los episodios titulados «Por nuestras lenguas indígenas», y «Orgullo por escuchar a México», en colaboración con el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). Asimismo, ha realizado encargos para diferentes empresas: «Prevención es vida», encargado por Ingenieros Civiles Asociados (ICA); «Los colores de la vida», por la empresa de pinturas Comex; y «El guardián de tu prestigio», por la empresa de seguridad privada Flow Guard. Finalmente, cabe señalar que los servicios de HeVi han sido solicitados por dos candidatos presidenciales: el candidato del partido Nueva Alianza, Gabriel Quadri, en 2012 («La Nueva Alianza es contigo»); y el candidato de la coalición Todos por México, José Antonio Meade («Juntos por México») en 2018.

Cabe aclarar que la relación entre los políticos y *El Libro Vaquero* no se limita a la publicación de números por encargo. En el año 2015, cuando Jaime «El Bronco» Rodríguez se presentaba como candidato independiente para la gubernatura del estado de Nuevo León, señaló que su lectura favorita era *El Libro Vaquero*; afirmación que repitió al presentar su autobiografía, escrita por su amigo y periodista Rubén Darío Bernal.²⁰

Asimismo, se pueden mencionar algunos antecedentes inmediatos que ilustran la importancia de la historieta para el campo político mexicano. En el año 2000, el candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Francisco Labastida Ochoa, editó una historieta a modo de biografía ilustrada, titulada *Una vida ejemplar*. Lo mismo hizo en la siguiente campaña (en el año 2006) el candidato por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), Andrés Manuel López Obrador, al lanzar tres números de una historieta titulada *PGman, el indestructible*,²¹ con un tiraje aproximado de dos millones doscientos mil ejemplares por cada número. También puede mencionarse la tira *El México que queremos*, financiada por el Consejo Coordinador Empresarial (CCE) o la historieta de 1997 *Más vale prevenir...* editada por el Consejo Nacional para la Prevención y el Control del Sida y financiada por la Organización Panamericana de la Salud.

Esta práctica de utilizar las historietas como vehículos para difundir información considerada importante se sustenta en una realidad social. Ya se ha señalado que la valoración general que se tiene de *El Libro Vaquero* es negativa. Esto encuentra sustento con algunos datos relevantes de la actualidad mexicana: de acuerdo con una encuesta realizada en el 2017 por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), titulado Módulo sobre Lectura (MOLEC),²² se halló que el 55% de los encuestados no había leído libros en el último año.

²⁰ SDPnoticias. «El Bronco deja claro que el Libro Vaquero es su favorito», en *SDPnoticias.com*, 24 de octubre de 2016. Disponible en <https://www.sdpnoticias.com/local/nuevo-leon/2016/10/24/el-bronco-deja-claro-que-el-libro-vaquero-es-su-favorito>

²¹ En alusión al sobrenombre de «peje», con el que se conoce popularmente al candidato.

²² INEGI. «Módulo sobre lectura (Molec). Principales resultados febrero 2017», en *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*. Disponible en http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/promo/resultados_molec_feb17.pdf

Alrededor del 40% afirmaron haber leído revistas. Dejando de lado el motivo principal para no leer (falta de tiempo, con más del 40%), el motivo más citado para no hacerlo fue el desinterés (26,8%). Ante este panorama —población alfabetizada pero que no cuenta con hábitos de lectura fuertemente arraigados— los responsables de poner en funcionamiento el SNA decidieron que la mejor vía para darlo a conocer era a través del canal más frecuentado por las poblaciones marginales: la historieta.

Analizando el SNA en *El Libro Anticorrupción*. Representaciones discursivas

A continuación se presenta la trama de la historia, así como las principales consideraciones de tipo formal (principalmente, a través del análisis de las viñetas, las acciones y el empleo de texto) y aquellas que se desprenden de un análisis discursivo. De esta manera, se ofrece un panorama integral del discurso del SNA en *El Libro Anticorrupción* y el modo en que se articula con el contexto político y social detallado al inicio.

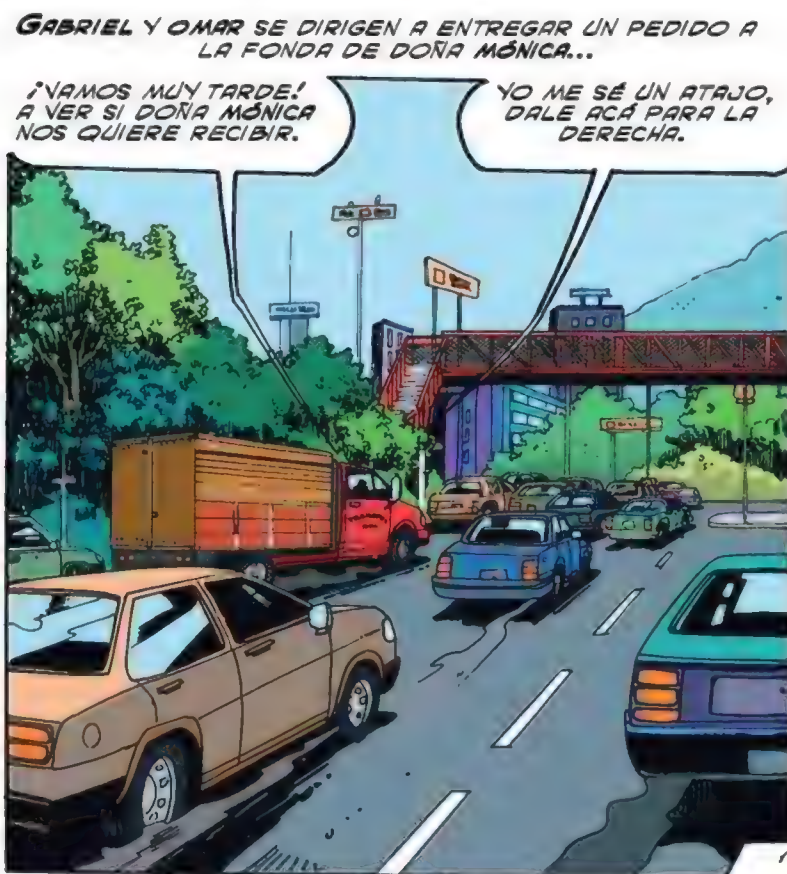


FIG. 4. Ubicación espacial de la historieta, *Suplemento especial Libro Anticorrupción*, HeVi, 15 de febrero de 2017, p. 1.

La historia que narra la edición titulada «¿Qué hacer para combatir la corrupción» es la siguiente: Gabriel y Omar, dos jóvenes repartidores, se dirigen a entregar un pedido a la Fonda de Doña Mónica, un pequeño restaurante de comida económica. Como van retrasados, se dan una vuelta en sentido contrario y los detiene una patrulla de tránsito. Después de sobornar al policía, este los deja ir. Mientras tanto, en el establecimiento, Doña Mónica conversa con un hombre sobre los trámites para «poner en orden su negocio» tras las muerte de su marido. En ese instante, aparece una mujer que responde por el nombre de Diana, a quien ella le cuenta que cuando fue a la delegación a preguntar sobre los requisitos para regularizar su local, los servidores públicos le pidieron dinero para poder hacer el trámite. Los repartidores aparecen de nuevo en la historia: ellos justifican su retraso por la detención de la patrulla. Diana los reprende y les explica al resto de los personajes que «todos podemos ser parte de un acto de corrupción».²³ Después, menciona que con el nuevo SNA los funcionarios podrían ser sancionados por caer en actos de extorsión y concluye con la invitación (a los personajes y a los lectores) a denunciarlos.

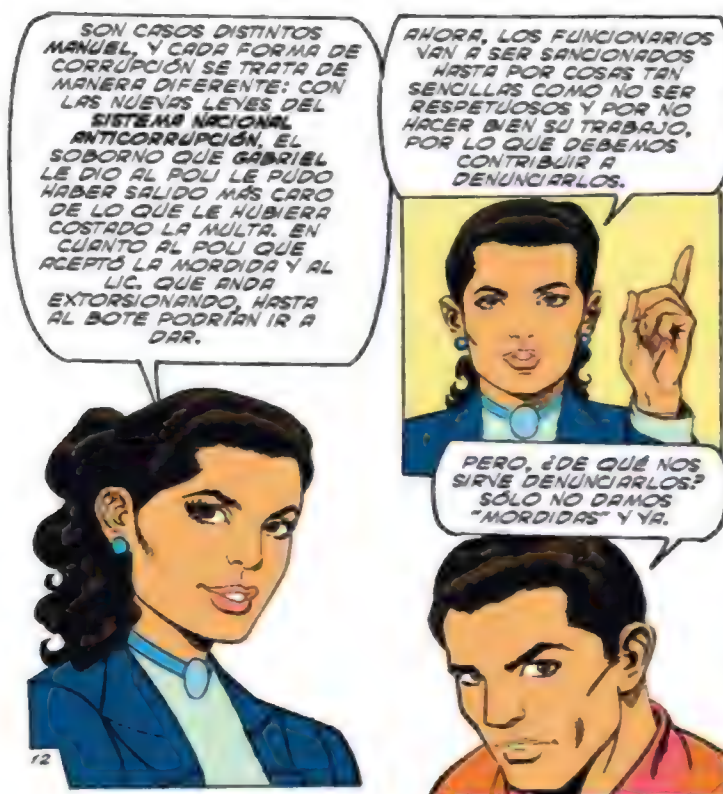


FIG. 5. Discurso de Diana sobre el SNA, *Suplemento especial Libro Anticorrupción*, HeVi, 15 de febrero de 2017, p. 12.

²³ ETHOS. «Suplemento especial Libro Anticorrupción. ¿Qué hacer para combatir la corrupción?», en *El Libro Vaquero*, 15 de febrero de 2017, p. 10.

En cuanto a la ubicación de la trama, la situación presentada sucede en un ambiente urbano. No hay ninguna referencia espacial en el dibujo. El lector puede intuir que se desarrolla en la Ciudad de México ya que se menciona «la delegación»,²⁴ pero si el lector omite este detalle la historia podría situarse en cualquier urbe de la república. En cuanto a las acciones, estas se desarrollan en dos escenarios: una avenida principal y el negocio de comida.

Rasgos estilísticos

El Libro Anticorrupción está compuesto por pocas viñetas. Los dibujos presentan una línea clara, son esquemáticos y poseen un tratamiento sencillo; es decir, no hay uso de recursos cinéticos así como tampoco de sombreados, efectos de volumen y degradados de color.

Las carteleras (cuadros de texto que se sitúan en la parte superior de la viñeta) son visualmente pesadas. Debido a la gran cantidad de información que se tiene que dar al lector en este tipo de historias, aparecen saturadas, de la misma forma que los globos de diálogo; esta sobrecarga de texto, cabe señalar, compensa la falta de trama en las historias presentadas.

Todas las viñetas están diagramadas en forma equitativa: hay un espacio para los diálogos y otro para los dibujos, aunque estos son desproporcionados. Por lo tanto, no hay dinamismo. La historia presenta poco uso de encuadres, como ocurre en la página en la que el personaje de Diana habla sobre el SNA. Esta es particularmente estática: presenta un uso pobre de los recursos cinéticos. Parecen dibujos aislados y sin situación, ya que no hay otro encuadre que construya gráficamente otra acción. Si se toma en cuenta que la historieta clásica tiende a ser el vehículo idóneo para fines didácticos,²⁵ cabe suponer que se mantendrán sus características formales a fin de que la lectura de la misma sea efectiva. No obstante, respecto los rasgos estilísticos, vemos que no es así. En la historieta clásica «cada una de sus imágenes y unidades narrativas guarda una relación de carácter causal con la siguiente, en una secuencia apodíctica, es decir, de necesidad mutua».²⁶ Como puede observarse en la Figura 5, no hay relación necesaria entre las imágenes de las viñetas: son solo una yuxtaposición de primeros planos de los personajes, en el vacío: no hay escenario de fondo que ubique espacialmente a la situación. El único elemento que mantiene unidas a las viñetas y les otorga continuidad es el texto: un monólogo por parte de Diana, dividido en dos viñetas, y la consecuente respuesta que suscita.

²⁴ La Ciudad de México era la única entidad nacional que se subdividía en dieciséis delegaciones (las cuales, a su vez, se subdividen en colonias). A partir de septiembre de 2018, estas delegaciones se convirtieron en demarcaciones territoriales gobernadas por un alcalde y un concejo.

²⁵ ZAVALA, L. «Los componentes formales, estructurales e ideológicos de la narrativa gráfica», en *DeSigns. Semióticas gráficas*, n.º 21 (2013), pp. 72-81.

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

Es importante destacar que estos rasgos tienen un fuerte impacto en la lectura de la historieta. Si entendemos al género como un horizonte de expectativas que guía la lectura de las producciones discursivas,²⁷ podemos ver que lo señalado más arriba afecta a dos de las tres principales dimensiones constitutivas del género en que se inserta la historieta: la retórica y la temática.²⁸ La primera, en la medida en que el recorrido de lectura carece del dinamismo que caracteriza a *El Libro Vaquero*, al tiempo que el componente visual queda relegado a un segundo plano, subordinado al texto. La segunda queda clara en la situación misma de la trama: no se encuentra situada en el Oeste, en el ámbito rural, sino que todos los sucesos tienen lugar en una zona urbana. Sin llegar al punto en que estas cuestiones conviertan a *El Libro Anticorrupción* en un antigénero —el cual se caracteriza por poseer un quiebre con relación al género en los niveles referencial, enunciativo y estilístico—,²⁹ es posible intuir que dificultará la lectura del mismo, al romper el horizonte de expectativas; lo que ocasionaría que el mensaje que pretende transmitirse caiga en el vacío— recordemos que, como mínimo, la historieta tuvo un costo de cien mil o doscientos mil pesos, salidos del erario público.

Personajes

Un primer punto a destacar es que los personajes femeninos se construyen principalmente a través de estereotipos opuestos que tienden a reforzar la discriminación de clase. La primera en aparecer en la historia es Doña Mónica, la dueña (luego del fallecimiento de su esposo) del pequeño restaurante. Aparece representada con un marcado tono moreno, el cual contrasta con el resto de los personajes. Viste un mandil rosado, el cual aparece en forma marcadamente visible a lo largo de todas las viñetas, lo que refuerza su rol de trabajadora del negocio de comida. Su actitud es una mezcla de servidumbre (o quizás pasividad) y resignación. Tal como afirma Steimberg «cada historieta puede seleccionar el nivel de su proposición interpretativa: puede indicar modos exclusivamente visuales de señalar los estigmas de un sector social o psicológico».³⁰ En este caso específico, el principal estereotipo recae sobre Doña Mónica, ya que los otros personajes son representados en forma neutra. Ella, por el contrario, carga con el peso de ser mujer, morena y pobre, ya que, si bien todos los personajes, exceptuando Diana, pertenecen a las clases populares, Doña Mónica tiene un trabajo anclado en su condición de género y posee poca instrucción (a juzgar por sus dificultades para culminar sus trámites); asimismo, podemos señalar el hecho de que, en la trama, ella quedó como dueña del pequeño restaurante *solamente* tras la muerte de su marido.

²⁷ BAJTÍN, M. «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1982.

²⁸ STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel, 1998.

²⁹ *Ibid.*, p. 78.

³⁰ STEIMBERG, O. *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013, p. 114.



FIG. 6. Personajes de Doña Mónica y de Diana.
Suplemento especial Libro Anticorrupción. HeVi,
15 de febrero de 2017, p. 5.

La segunda mujer en aparecer es Diana, personaje que funge como *voz institucional*, y del cual poco se sabe. Mientras que de los demás personajes se conoce su profesión, su idiosincrasia y la relación que tienen entre ellos (Gabriel y Omar son compañeros de trabajo; transportan la mercancía que compra Doña Mónica)³¹ de Diana se sabe poco. Aparece en forma imprevista en la página 5 al ser nombrada; se desconoce su profesión, aunque por la forma en que habla e interpela a los otros personajes es posible intuir que se trata de una abogada o una funcionaria que trabaja en temas de transparencia y corrupción; su vestimenta es eminentemente formal y remite a las oficinas del ámbito público y legal (lo que reafirma la suposición anterior). Las tonalidades de su vestimenta son frías, con predominancia del azul, y toda su figura contrasta con el estereotipo de mujer característica de *El Libro Vaquero*.³²

³¹ Existe otro personaje más, del cual incluso se desconoce el nombre. Se lo presenta en plena conversación con Doña Mónica, por lo que es lógico intuir que son amigos o vecinos.

³² Por razones de espacio no profundizaremos en este punto, ya que no nos interesa *El Libro Vaquero* «en general», sino *El Libro Anticorrupción*, tal y como se lo dio a conocer.

Retomando la distinción entre «punto de vista» y «voz narrativa» (o entre enunciado y enunciación)³³ podemos ver que en el caso de Diana confluyen el tiempo de ficción (el de los personajes) y el narrativo (el de enunciación). Como se verá seguidamente, ella funge como una segunda voz institucional, reafirmando el discurso de *El Libro Anticorrupción*, por lo que es factible suponer la necesidad de *cuidarla*, separándola ligeramente del resto de los personajes. Ella está en su mundo de vida, participa de la experiencia de ficción del tiempo, pero lo hace desde los márgenes. Esto se vuelve especialmente evidente cuando rompe la diégesis narrativa (volveremos sobre esto).

Individualización de responsabilidades

Es importante resaltar el hecho de que en la historieta analizada se excluyen las cuestiones estructurales en torno a los actos de corrupción. El foco está puesto únicamente en las acciones individuales de los «ciudadanos» y su capacidad de agencia, poniéndolos en un plano que, al tiempo que iguala las responsabilidades, invisibiliza las desigualdades. A su vez, por momentos la retórica de Diana, en su dimensión prosódica, adquiere rasgos cuasi-admonitorios, convirtiéndola en un personaje moralizante.³⁴

Podemos mencionar un caso en donde se aprecia este hecho en toda su magnitud. En la página 10, Diana explicita la postura que aquí llamamos de *individualización de responsabilidades*: «Todos podemos ser parte de un acto de corrupción. Ya sea participando activamente al ofrecer “mordidas” [soborno] a funcionarios, o queriendo saltarnos trámites». Vemos, así, que se hace recaer la responsabilidad en los propios individuos, desconociendo los condicionamientos estructurales que operan (de modo informal, tácito, implícito) en las prácticas cotidianas de todos los días— y que consisten, muchas veces, en tácticas³⁵ de supervivencia desplegadas en contextos de pobreza, deterioro de la calidad de vida e inseguridad económica y social. Este solapamiento de las inequidades entre las clases dirigentes y las clases populares queda plasmado en la primera frase de Diana: «No porque ellos sean corruptos también tenemos que serlo». Esta frase encuentra una homología perfecta con lo dicho, en la presentación de la historieta, por la diputada Minerva Hernández: «Dicen que para bailar un tango se necesitan dos personas y para cometer un acto de corrupción también».³⁶

Otro punto de suma importancia que se encuentra presente en esta página es la mimesis de mirada a cámara, la cual ha sido una de las mayores novedades discursivas que introdujeron los medios audiovisuales. El efecto de la mirada a cámara es la interpelación directa al espectador —en este caso, al lector— y su consecuente ruptura de la diégesis, o cuanto menos

³³ RICOEUR, P. *Tiempo y narración*. Vol. 2. Estado de México, Siglo XXI Editores, 2008, p. 513.

³⁴ STEIMBERG, O. (2013). *Op. cit.*, p. 65.

³⁵ Apelamos aquí a la clásica división entre tácticas y estrategias. DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Vol. 1. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1996.

³⁶ Animal Político. *Op. cit.*

su suspensión³⁷ La principal consecuencia de este acto es el reforzamiento del mensaje discursivo a través del contacto mediatizado. Y es la razón por la cual la mirada a cámara se ha convertido en uno de los principales recursos de los noticieros televisivos en su búsqueda por generar un efecto de verdad, anclado en la dimensión referencial.³⁸



FIG. 7. Individualización de responsabilidades, *Suplemento especial Libro Anticorrupción*. HeVi, 15 de febrero de 2017, p. 10.

En la página que estamos analizando, la representación gráfica de la mirada a cámara³⁹ cumple la función de suspender la diégesis narrativa para interpelar directamente al lector: Diana ya no se dirige a Omar o a Gabriel (como sí lo hace en las páginas anteriores y posteriores), sino que apela al lector de la historieta. En la segunda viñeta, de plano general, reafirma su postura al señalar el *deber ser* del ciudadano: «Es parte de nuestra responsabilidad

³⁷ SIMON, J. *Le filmique et le Comique*. París, Albatros, 1979.

³⁸ VERÓN, E. *Semiosis de lo ideológico y del poder/ La mediatización*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995.

³⁹ Decimos que es representación porque está ausente la dimensión indicial de la mirada a cámara televisiva: aquí no hay mirada a cámara porque *no hay cámara*, no hay sujetos empíricos. Solo hay sujetos discursivos anclados puramente en la dimensión icónica.

como ciudadanos, identificar los actos de corrupción, prevenirlos y colaborar para que sean sancionados». En esta frase se combinan las dos dimensiones que señalamos: la individualización de responsabilidades (*nosotros*, los ciudadanos en tanto suma de individualidades) y el deber de denunciar —sin indagar en las causas que los hacen posibles y que, incluso, en muchos casos los promueven, como el financiamiento de la política.

Sujetos del discurso

No se hace referencia aquí a los enunciatarios, sino a aquellos sujetos que son nombrados como responsables directos —lo que los acercaría más a ser *objetos* del discurso⁴⁰ que *sujetos* propiamente dichos—. En el caso de *El Libro Anticorrupción*, entran en esta categoría los empresarios, los ciudadanos y los funcionarios públicos. Todos ellos aparecen en forma preponderante en la última ilustración. Es importante señalar que, si bien en dicha viñeta se hace referencia al político, la misma no puede ser considerada como condición suficiente para la construcción del político como un sujeto del discurso. Esto, ya que el político no es mencionado en ningún otro pasaje de la historia: siempre se hace referencia al funcionario público, ejemplificado a través de la figura del policía de tránsito y el inspector. Esta diferenciación, es importante notar, remite en forma directa a la distinción clásica entre el —«profesional» y el «político»,⁴¹ por lo que quedan excluidos los agentes políticos pertenecientes al campo del poder.⁴²

En la historieta, solo el funcionario público es acusado directamente de cometer actos corruptos; el «político» aparece nombrado al final, sin ninguna otra consideración. Por tanto, queda invisibilizado —y consecuentemente, excluido de responsabilidad.

Algo similar puede decirse de los empresarios, en cuanto que su mención es efímera y aparecen bajo la figura de un micro emprendedor, o comerciante. En efecto, el único personaje que remite al sector empresarial es Doña Mónica; pero como vimos, dadas sus características, este personaje está más cerca del comerciante, de aquellos trabajadores que viven en condición precaria, que de los grandes grupos empresariales. Nuevamente, se excluye a los agentes que conforman el campo del poder, haciendo recaer la responsabilidad de los actos de soborno sobre las clases populares.

Es imperioso señalar que la exclusión de los políticos y los grandes empresarios cobra mayor relevancia en el contexto actual. Ya se ha hecho mención a la crisis que afecta a los partidos políticos y a la clase dirigente. Sin embargo es posible ilustrar este momento con un ejemplo concreto que representa la relación entre los políticos y los grandes empresarios. Al momento en que se terminó de redactar este artículo, se debatía en la Cámara de Diputados (la

⁴⁰ FOUCAULT, M. *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets, 1999.

⁴¹ WEBER, M. «La política como vocación», en *El Político y el Científico*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

⁴² BOURDIEU, P. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

misma en donde se presentó la historieta) una «contrarreforma» para dejar sin efecto varios artículos de la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión (LFTR),⁴³ aprobada por la misma cámara. Esto, en virtud de las presiones y campañas emprendidas por los principales grupos televisivos del país (Televisa y Tv Azteca), en un año pre-electoral.



FIG. 8. Sujetos del discurso. *Suplemento especial Libro Anticorrupción*. HeVi, 15 de febrero de 2017, p. 16.

En la Figura 8 podemos ver cómo se expresa la individualización de las responsabilidades. Parece que la corrupción deriva solamente de las acciones individuales de sujetos (por ejemplo, empresarios, ciudadanos y funcionarios públicos) que actúan contra la ley sin otra razón que la del lucro personal y el desinterés por la vida democrática. Las causas estructurales —y, podemos agregar ahora, el *político* y el *gran empresario*— permanecen invisibilizadas, con la consecuente permanencia del *statu quo*.

⁴³ Lo cual afectará principalmente a los derechos de las audiencias y a las radios comunitarias.

¿Qué nos deja esta historieta?

Al regresar la mirada hacia la primera parte del artículo, es posible apreciar una situación cuanto menos paradójica. El lanzamiento de *El Libro Anticorrupción* se produjo en uno de los recintos emblemáticos del campo político (la Cámara de Diputados), el cual se ha visto cuestionado por múltiples escándalos, al punto de que sea un lugar común hablar, en diversos foros, de la «crisis de los partidos políticos» —fenómeno que puede explicar, en parte, el crecimiento en intención de voto que en los últimos tiempos mantienen los candidatos independientes.

En una primera impresión podría significar que el evento en sí constituye un paso positivo en el combate contra estos delitos, en la medida en que se lleva a cabo en uno de los espacios más cuestionados. Sin embargo, esta apreciación pecaría de imprudente. Al examinar atentamente el discurso de la historieta vemos que son justamente los sujetos de este ámbito, es decir, los *proprios políticos* —aquellos sujetos que offician de *público* en el momento mismo del lanzamiento— quienes se encuentran ausentes de él. La individualización de las responsabilidades trae aparejada la invisibilización de la responsabilidad política, ya sea esta de tipo estructural o individual. Tampoco se muestran las consecuencias de la corrupción, la cual parecería seguir *aislada* del mundo de vida de los ciudadanos: el discurso apelativo de la historieta redundaría en la obligación de no ser cómplice de un acto ilícito y denunciarlo (no se ofrece ninguna otra justificación aparte del «deber» de los ciudadanos). Y lo que quizás resulta aún más grave: queda invisibilizado el propio SNA, ya que no se proporciona ninguna información acerca de su funcionamiento, sus características, su emplazamiento físico, sus teléfonos de contacto o su página web. Solo se afirma que existe y que se debe denunciar la corrupción y cooperar cuando se requiera.

Hasta qué punto estas deficiencias son meros accidentes de políticas públicas, provocados por la ineficiencia o el desinterés de los responsables, o por el contrario cumplen la función de poner a salvaguarda al sector más imbricado en este tipo de delitos (las estructuras políticas y económicas que conforman el campo del poder), son preguntas que aquí no es posible responder en forma satisfactoria. Pero que indudablemente requieren una especial atención, en la medida en que afectan a la calidad democrática del México contemporáneo.

HEMEROGRAFÍA

Animal Político. «¿Un Libro Vaquero para entender (y combatir) la corrupción?», en *Animal Político*, 1 de marzo de 2017. Disponible en <http://www.animalpolitico.com/2017/03/libro-vaquero-corrupcion/>

Associated Press. «La Biblioteca Pública de Denver veta las historietas El Libro Vaquero, El Libro Policiaco y otras dos», en *La Crónica*, 26 de agosto de 2005. Disponible en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2005/198922.html>

ETHOS «Suplemento especial Libro Anticorrupción. ¿Qué hacer para combatir la corrupción?», en *El Libro Vaquero*, 15 de febrero de 2017.

INEGI. «Módulo sobre lectura (Molec). Principales resultados febrero 2017», en *Instituto Nacional de Estadística y Geografía*. Disponible en http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_es-truc/promo/resultados_molec_feb17.pdf

LICEAGA, E. «Libros Vaqueros», en *Letras Libres*, 13 de noviembre de 2015. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros-vaqueros>

LÓPEZ PARRA, R. «El Libro Vaquero, un clásico de la cultura popular», en *Revista Mexicana de Comunicación*, Núm. 99, junio – julio, 2005. Disponible en <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2012/06/25/el-libro-vaquero-un-clasico-de-la-cultura-popular/>

MURILLO, C. «El Makeover del Vaquero», en *Revista Expansión*, 9-22 de octubre de 2015. Disponible en https://issuu.com/ellibrovaquero/docs/exp-1176-libro_vaquero

OCAMPO, M. «Libro Vaquero: odiado y amado, sigue galopando», en *Sin Embargo*, 12 de abril de 2013. Disponible en: <http://www.sinembargo.mx/12-04-2013/583742>

RODRÍGUEZ BELTRÁN, J. L. «Análisis de los problemas expresivos del cómic», en *Revista Interuniversitaria de didáctica*. 2009. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/0212-5374/article/view/4174>

SDPnoticias. «El Bronco deja claro que el Libro Vaquero es su favorito» en *SDPnoticias.com*, 24 de octubre de 2016. Disponible en <https://www.sdpnoticias.com/local/nuevo-leon/2016/10/24/el-bronco-deja-claro-que-el-libro-vaquero-es-su-favorito>

Toca G., V. «El libro Vaquero, el *western* mexicano más leído», en *Revista Expansión*, 22 de abril de 2012. Disponible en <https://expansion.mx/entretenimiento/2012/04/22/el-libro-vaquero-el-western-mexicano-mas-leido>

BIBLIOGRAFÍA

- AURRECOECHEA, J. M. y BARTRA, A. *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1934 – 1950*. México, Conaculta – Grijalbo, 1993.
- BAJTÍN, M. «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1982.
- BOURDIEU, P. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.
- CAMACHO MORFÍN, T. «Dibujar historietas. Una enseñanza fuera de la Academia», en REYES, A. (coord.). *La enseñanza del dibujo en México*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, pp. 335-358.
- DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Vol. 1. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- FOUCAULT, M. *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets, 1999.
- RICOEUR, P. *Tiempo y narración*. Vol. 2. Estado de México, Siglo XXI Editores, 2008.
- SIMON, J. *Le filmique et le Comique*. París, Albatros, 1979.
- STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel. Buenos Aires, 1998.
- *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.
- VERÓN, E. *Semiosis de lo ideológico y del poder / La mediatización*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995.
- WEBER, M. «La política como vocación», en *El Político y el Científico*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- ZAVALA, L. «Los componentes formales, estructurales e ideológicos de la historieta», en *DeSignis. Semióticas gráficas*, n.º 21, (2013), pp. 72-81.

RECURSOS AUDIOVISUALES

- NÚÑEZ, G. *El Libro Vaquero mexicano seduce en Praga*. [Podcast]. Radio Praha en español, 27 junio de 2012. Disponible en: <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/el-libro-vaquero-mexicano-seduce-en-praga>
- WARKETIN, G. y RISCO A. *El Libro Vaquero está de regreso* [Podcast]. Programa Así las cosas, W radio, 2 de marzo de 2017. Disponible en <http://ethos.org.mx/es/el-libro-vaquero-esta-de-regreso/>



Una memoria ilustrada: problemas de la narrativa gráfica histórica contemporánea en Chile

An Illustrated Memory: Problems of Contemporary Historical Graphic Narrative in Chile

HUGO ALEXIS HINOJOSA LOBOS

Pontificia Universidad Católica de Chile

Candidato a doctor en Literatura (Pontificia Universidad Católica de Chile). Magister en Didáctica de la Literatura y de la Lengua (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación). Licenciado en Lengua y Literatura hispánica (Universidad de Chile). Licenciado en Educación y profesor en Lengua castellana y Educación (Universidad Andrés Bello). Diplomado en Teoría, edición y creación de literatura infantil y juvenil (IDEA, Universidad de Santiago). Miembro del comité editorial de *Dibujos que hablan*. Integrante del comité editorial de *Revista Había una vez*. Académico de la Escuela de Pedagogía en Educación básica, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 30 de noviembre de 2018

Resumen

La imagen como forma de denuncia y relectura histórica se han vuelto prácticas discursivas comunes al interior de la nueva narrativa gráfica en Chile, en donde las autoras y autores contemporáneos han decidido utilizar el cómic como una plataforma capaz de hablar sobre nuestra propia historia. En cada uno de estos relatos, los elementos visuales propios de la novela gráfica se encuentran al servicio de una tentativa de reconstrucción de la memoria histórica del país, y que desde su ficcionalidad se acercarán a una lectura de nuestro devenir como nación, la cual debe ser problematizada.

Palabras clave: Cómic chileno, dictadura, discurso historiográfico, memoria, novela gráfica

Abstract

The image as a form of criticism and historical rereading have become common discursive practices within the new graphic narrative in Chile, where contemporary authors have decided to use comics as a platform capable of talking about our own history. In each of these stories, the visual elements of the graphic novel are at the service of an attempt to reconstruct the historical memory of the country, and from their fictionality they will approach a reading of our becoming as a nation, which should be problematized.

Keywords: Chilean Comic, Dictatorship, Graphic Novel, Historiographical Discourse, Memory

Cita bibliográfica

HINOJOSA LOBOS, H. A. «Una memoria ilustrada: problemas de la narrativa gráfica histórica contemporánea en Chile», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 11 (2018), pp. 52-80.

Toda historia es historia contemporánea, en cuanto cada generación la reescribe a la luz de sus propias inquietudes y la utiliza para justificarlas.

PETER WINN

Todo acercamiento a la historia implica una inquietud constante sobre las formas en que nos aproximamos a los hechos, en particular, aquellos que ayudan a configurar una cierta identidad nacional. Si pensamos en la propia trayectoria reciente chilena de los últimos cuarenta años (cruzada inevitablemente por el violento golpe de estado producido en 1973), veremos que nos encontramos en una suerte de encrucijada frente a los discursos propuestos por la historiografía oficial y los de la memoria individual y colectiva que se van cruzando, imbricando y rechazando. Pero ¿qué hay de la historia previa, aquella que no ha sido considerada? ¿Quién hablará en esos discursos olvidados y silenciados?

Por su parte, el cómic en Chile ha logrado un cierto grado de exposición y reconocimiento durante los últimos años (debido a factores de diverso tipo, como políticos, culturales, económicos, etcétera), que lo ha impulsado a un crecimiento exponencial, y que ha permitido que un grupo (todavía minoritario) de investigadores pongan sus ojos en este, los cuales han profundizado tanto en el desarrollo, como en los temas tratados, a través de la publicación de estudios, monografías y catálogos sobre la historieta de nuestro país. Ante una supuesta revitalización del medio historietístico a nivel mundial, potenciada por el aparataje mediático y de mercado de las superproducciones superheroicas del cine,¹ Chile parece no quedarse atrás, y el medio local goza de un, en apariencia, inmejorable estado de salud. Medios de relevancia a nivel nacional como *El Mercurio*, a través de su portal EMOL, titulan «Los motivos tras el reciente *boom* de novelas gráficas centradas en la historia de Chile»,² en donde autores como Rodrigo Elgueta, ilustrador de la novela gráfica *Los años de Allende*, señalan: «[l]os ilustradores chilenos estamos metiendo las manos en la tierra y sacando todos esos temas históricos que nunca antes nos habíamos atrevido a enfrentar». Asimismo, Jorge Rojas, historiador e investigador chileno, indica en el mismo artículo: «[e]l cómic histórico

¹ Podríamos asumir con libertad que toda esta relevancia del cómic está más bien centrada en sus personajes e historias, por lo tanto, el medio es finalmente desplazado a uno de tipo audiovisual, en donde ya poco importan los códigos de origen, y sí las posibles ganancias derivadas del usufructo de las franquicias desarrolladas a partir de la fuente primigenia.

² EFE. «Los motivos tras el reciente *boom* de novelas gráficas centradas en la historia de Chile», en *Emol*, 18 de junio de 2015. Disponible en <http://www.emol.com/noticias/Cultura-y-Espectaculos/2015/06/18/722102/Pinochet-y-Allende-en-los-comics.html>

puede ayudar a mirar el pasado no como una reliquia o algo anquilosado, sino como un tiempo más fresco vinculado a los problemas actuales. Este tipo de historietas no hablan en abstracto sino que incorporan elementos de contexto a una narración que puede ser leída y observada a través de imágenes».

Pero más allá de las declaraciones alentadoras afirmando el rol de importancia del cómic, ¿hasta qué punto este concepto de *boom* puede ser abrazado como una realidad? ¿En qué medida este mismo concepto puede resultar engañoso y hasta peligroso? Y, así, podemos constatar la presencia de una creciente explosión editorial que acapara algunas miradas, pero que en verdad no ha logrado calar realmente en la opinión pública. Dicho impacto en un nivel más transversal aún no se ha hecho patente, y, así, el cómic en Chile sigue siendo un espacio de nicho, en donde a ferias y convenciones siguen asistiendo los mismos autores y autoras en un ejercicio de apoyo mutuo, más cercano a la autogestión y el emprendimiento colectivo que a la constitución de una industria madura y consolidada, luego de décadas de trabajo. Un espacio donde todavía siguen siendo limitadas las investigaciones académicas vinculadas al estudio y crítica de las obras, y que queda reducido a algunos pocos sitios y eventos especializados.

En este sentido, me gustaría destacar los trabajos realizados por algunos investigadores nacionales, quienes con estudios realizados en los últimos años, han intentado establecer una mirada histórica y crítica de la historieta del país. Así, tenemos el caso de Udo Jacobsen, investigador y docente de la Escuela de cine de la Universidad de Valparaíso, quien, en 2001, edita *Leyendo Cómic. Una guía introductoria al lenguaje de la historieta*, una de las pocas obras publicadas en Chile que se aboca al análisis del cómic como lenguaje. Por su parte, Cristián Díaz, dibujante, guionista y coleccionista chileno, autor del *Capitán Chile*, realiza la investigación *La historieta en Chile*, publicada el año 2002 en la *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, donde recoge la trayectoria extensa del cómic en el país. Luego tenemos el trabajo de Jorge Montealegre, poeta, periodista y académico de larga trayectoria, quien ha publicado una serie de trabajos en donde se rescata parte de la historia del cómic nacional. Entre ellos se destacan *Prehistorieta de Chile, del arte rupestre al primer periódico de caricaturas* (2003); *Historia del Humor Gráfico en Chile* (2008); *Nato, la sonrisa imborrable* (2012), junto a Claudia Andrade; *Rodrigo Lira, un poeta en la tierra del cómic* (2014); *Von Pilsener, primer personaje de la historieta chilena* (publicado en 1993 y reeditado durante el 2016), entre otros. Por otra parte, tenemos la detallada investigación del ya nombrado Jorge Rojas Flores, académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quien en 2016 edita *Las historietas en Chile. 1962-1982 Industria, ideología y prácticas sociales*, uno de los libros más documentados sobre un periodo específico de la historia del cómic nacional. También está el trabajo de Moises Hasson, coleccionista e investigador independiente, quien, a través de su propia editorial, ha publicado una serie de obras de consulta y catálogo, de gran relevancia para la investigación sobre cómic en Chile. Estas son: *Comics en Chile. Catálogo de Revistas. 1908-2000* (2014), *Pin-Up. Comics Picarescos en Chile* (2015) y *Sátira Política en Chile* (2017), al que se suma *Viaje de la Tierra a Marte* (2017), rescate de la primera historieta de ciencia ficción publicada en Chile en 1924. Finalmente, tenemos el trabajo de investigadores jóvenes como Paloma Domínguez, Mariana Muñoz,

Jorge Sánchez o Alejandro Ocaña, quienes con sus trabajos están entrando lentamente a los espacios académicos institucionalizados.

Un breve panorama sobre el cómic y su relación con la historia en Chile

Para situar la discusión, es relevante trazar un cierto derrotero por el que ha venido transitando el cómic chileno durante los últimos años, y ha permitido instalar las condiciones del proceso de supuesto desarrollo que se ha dado en la narrativa gráfica en nuestro país durante los últimos años. Chile es heredero de una larga tradición de cómic, reconocible en obras icónicas como *Mampato*, *Condorito*, *Barrabases*, entre otras, pero que luego de la llamada «edad de oro» (durante los años sesenta y setenta, primero, bajo la explosión editorial de la mano de Zig-zag, y luego en la editorial estatal Quimantú) vivió un proceso abrumador de estancamiento, en el cual la manufactura nacional se vio minimizada y relegada al mundo del *underground* durante la década de los ochenta, producto del brutal periodo de dictadura militar. Despreciado por gran parte del mundo académico, o catalogado como producción ficcional de segundo orden, el cómic recién ha logrado un auge en Chile durante los últimos casi siete años, y en donde ha podido obtener un crecimiento exponencial, tanto en cantidad como en calidad, pero que no implica, bajo ninguna circunstancia, un regreso a los tiempos de esplendor pasados, sino más bien responde a nuevos modelos de producción.

En ese sentido, la experiencia de autogestión y supervivencia dada durante la dictadura supuso, al parecer, una novedosa forma de abrirse paso ante las condiciones adversas. Experimentación, tanto temática como formal, modos alternativos de producción, publicación y difusión marcaron la pauta de los primeros años durante los noventa y la década del dos mil, y que recién surte un efecto de recuperación de la escena. Frente a la amplia oferta editorial actual, en cuanto a temáticas, géneros y rangos etarios, no debería entonces extrañarnos un fenómeno particular, que en una mirada preliminar llama la atención. Los autores y autoras han decidido comenzar a utilizar la plataforma narrativa visual como soporte de una escritura que permita mirarnos a nosotros mismos, desde nuestra propia historia e identidad, entendiendo al medio narrativo visual, como una manera particular de articular un relato histórico desde la ficción, y canalizando en parte el ejercicio político manifestado en obras como las del filósofo Georges Didi-Huberman.

Es aquí donde se plantea un primer atisbo de análisis a considerar. Aquellas voces desplazadas por la historia, asumen una condición de silenciamiento, de negación de la palabra y el discurso. Desde esa perspectiva, la emergencia de una narrativa gráfica centrada en ciertos hechos históricos, viene a ser el vehículo que permite que se releven ciertos discursos anclados en la memoria. La imagen articulada como el soporte de expresión de un silencio impuesto históricamente.

Por otra parte, este mismo trabajo de indagación realizado por investigadores como Rojas, Hasson, Montealegre, y otros es el que revela que la tradición del cómic vinculado a la relectura de la historia no es nueva, ni mucho menos. Desde las ficcionalizaciones de la his-

toria de Chile en las aventuras de Mampato, en relatos como «La reconquista» o «El cruce de los Andes», a la adaptación ilustrada de la célebre *Adiós al séptimo de línea*, novela sobre la Guerra del Pacífico escrita por Jorge Inostroza. Desde el paso de la revista de aventuras *Intocable* a *El guerrillero*, historieta centrada en la figura icónica de Manuel Rodríguez, héroe del proceso de independencia chileno, editada en el período de la recordada Quimantú, o el trabajo de *Historia de Chile en cómic* publicado por el diario *Las últimas noticias* en el año 2008, son solo algunos de los tantos ejemplos que considerar como antecedentes para el fenómeno de producción actual. Y a pesar de este pasado, pareciera que es justo ahora que los autores y autoras locales han decidido osar a contar aquellos episodios que antes no se habían atrevido a narrar, hechos dolorosos o desconocidos, que encuentran en el lenguaje del cómic un soporte escritural apto para mostrar dichos episodios. Pero podríamos comenzar a tensionar dichos relatos, al considerar que estos se construyen a partir de fuertes trabajos de investigación, en fuentes historiográficas y literarias que ya registran esos episodios que al parecer antes no fueron tomados en cuenta. Entonces la discusión no debería centrarse desde el plano de una supuesta «historia oficial» (si es que existiera una historia de ese tipo) versus otra que ha sido ocultada, sino preguntarnos de qué forma estos nuevos relatos gráficos recogen estos episodios, antes dejados de lado.

Y es evidente que en el ejercicio de reconstruir o narrar la historia desde la visualidad a través del cómic, hay una necesidad de legitimación de ciertos grupos que se han visto desplazados de la opinión histórica tradicional, pero tras esta acción se esconde una pregunta tanto o más relevante: ¿Qué es lo que se da a ver? ¿Qué se nos quiere mostrar? Ahora, la pregunta previa y central que deberíamos realizar es: ¿por qué este medio para narrar la historia nacional? Como señala el historiador Roger Chartier «Las percepciones sociales no son de ninguna manera discursos neutrales: producen estrategias y prácticas (social, política educativa,) que tienden a imponer una autoridad a costa de otros, por ellos menospreciados, legitimar un proyecto de reforma o justificar, para los propios individuos, sus decisiones y comportamientos».³ Así, tal y como apunta Didi-Huberman,⁴ en el proceso de la representación se propone que, al exponer, a la vez se está haciendo un reparto. Este reparto no asume a la comunidad como la diversidad de voces e imágenes, en el cual las singularidades conforman el todo, sino más bien el contrario, es el nosotros que se escinde, que se reparte y se hace evidente en la exposición. Esta exposición implica una dialéctica, en donde se conjugan una comunidad que se expone (puesta en reparto) y una comunidad expuesta a (puesta en peligro), espectáculo-escudo social, son las alternancias que deben ser consideradas al interior de un pensamiento que se asume a si mismo como político.

En la exposición de los pueblos (y sus historias), la intención de buscar el punto de comunidad, la construcción del lugar en común es opacada por un lugar común, una fórmula preconcebida. Es la representación de dicha comunidad donde se corre el riesgo de la edificación

³ CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Río de Janeiro, Editora Bertrand, 1990, p. 17.

⁴ DIDI – HUBERMAN, G. «Repartos de comunidades», en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014, pp. 95-146.

de un estereotipo, una forma que se torne limitada en la contingencia. Por el contrario, las imágenes deberían efectivamente constituir y generar una noción de comunidad, la cual se encuentra implícita en la misma etimología de la palabra, es decir, la imagen constituyendo el lugar en común, el espacio del colectivo. En ese sentido, la comunidad, al revelarse (y rebelarse) está mostrando su naturaleza, la cual es ajena a las construcciones que hace de ella el poder. Y es en aquel acto de negación al sometimiento en donde se afirma la potencia de una comunidad. Por lo tanto, la representación de la historia realizada por el cómic es un gesto profundamente político, y que revela la necesidad de la lectura crítica de estos discursos.

El cómic como un discurso para la historia y la memoria

Del mismo modo en que escritores y escritoras vieron en la literatura una manera de narrar lo que es Chile y sus hechos (como un ejercicio de representación histórica), nuevos guionistas e ilustradores han optado por tomar como materia de sus novelas gráficas la propia historia nacional. Es así que comienza a desarrollarse una nueva lectura histórica, que permite comprender parte de lo que somos desde el espacio de la ficción, ahí en donde el cruce entre lo histórico y lo propiamente visual cobra relevancia.

Pero más allá de una relación del cómic con lo literario, debemos preguntarnos: ¿en qué lugar debemos situar a este, dentro de un contexto de producción intermedial (y transmedial) creciente? La pregunta se vuelve relevante para poder ubicar la historieta en el momento de una transformación esencial de la cultura, en donde la sociedad ha mutado hacia la revolución digital. El siglo XXI se nos revela como un instante en donde la idea de un futuro, tan arraigado en las generaciones pasadas, se ha difuminado y se busca una experiencia única del presente, la ilusión de que todo ocurre al mismo tiempo. De este modo, la mayoría de los fenómenos se van volviendo deliberadamente opacos, y el medio natural es suplantado por uno técnico. Es así que, como señala Silvestra Mariniello en su texto *Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial*, el espacio intermedial «nos aparta del pensamiento de la representación y de la puesta a distancia para introducirnos más bien en el pensamiento de la mediación y de la inmanencia».⁵ El llamado «arte secuencial», como lo señalaba Will Eisner, finalmente ha intentado posicionar su lugar como espacio válido de narración, de mediación, que establece estructuras tan complejas como las que desarrolla un texto literario para generar interpretaciones de la historia nacional.

Ya comprendiendo algunos de los mecanismos que utiliza el cómic para articular su discurso, deberíamos ver como se entronca esto con el proceso de mediación histórico. Es evidente que a través del desarrollo histórico de una nación (cualquiera sea esta), algunos discursos e imágenes son ignorados y silenciados por parte de una élite política, económica o religiosa. Olvidados, e incluso negados por la ciudadanía, estos episodios usualmente circulan como una suerte de «imaginario del margen», que intenta emerger en la discusión pública. Desde

⁵ MARINIELLO, S. *Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial*. México, Revista Acta Poetica 30-2, otoño 2009, p.62.

este modo, retomando lo establecido por autores como Georges Didi Huberman o Jacques Ranciere, quienes considerando que el espacio de la representación es un campo en disputa, es pertinente comprender que el juego de la imagen y la representación en el interior de una novela gráfica debe ser asumido como un gesto político.

Pero ¿qué entenderemos por novela gráfica para este contexto específico de producción ficcional-histórico?⁶ Como señala Manuel Trabado, deberíamos considerar la novela gráfica «como una forma de cómic de autor [...] desalojados los imperativos que parecían hacer seguir las fórmulas del género»,⁷ aunque no entendida desde una lógica intimista o limitada a lo autobiográfico. A su vez, también puede ser comprendida como un «formato enriquecido»⁸ que podría surgir de la acumulación o reestructuración de un formato previo que todos pudiéramos reconocer, estableciendo un código en común entre los creadores y sus lectores/as. Esto implica obviamente cambios no solo en aspectos puramente formales o narrativos, sino en la posición que ocupa su lector.

Esta condición específica que fomenta la novela gráfica permite potenciar la idea de que la imaginación social no es reductible a una función especular, en la cual las imágenes funcionan como identificaciones o alienaciones, sino más bien se erige como un lugar de la experimentación y la posibilidad. Debido a este proceso de reflexión sobre la imagen, es que la política se ha vinculado a la estética, en cuanto la primera se involucra a la noción de reparto, y a su vez a la de exposición cultural. Esto nos deriva inexorablemente a un problema de la representación, del conflicto político implícito en ella. Al hablar de «discursos silenciados» se establece una doble significación. Por una parte, refiere a ciertos temas u obras que han sido silenciados producto de su propio discurso, pero también hace referencia al cómic producido en Latinoamérica, y en este caso en particular en Chile, el cual ha sido invisibilizado ante la producción europea o norteamericana de historieta.

Para ello hay una selección particular de imágenes, las cuales derivan de ciertas construcciones ideológicas y que pueden dar pie, por ejemplo, a la generación de estereotipos. Este aspecto es muy importante, porque en ella hay una decisión que no es solo estética, sino también política. Es por esto que muchas veces debemos recurrir a la propia voz de los participantes de los hechos acontecidos. No olvidemos que, como señala Gaborit, citando a Middleton y Edwards, la memoria «es sobre todo un acto social más que un contenido mental individual».⁹ Este particular proceso subraya el valor de la narrativa (en este caso

⁶ Aún cuando hablamos de historieta y cómic como homólogos, se vuelve problemático al entrar la categoría de novela gráfica. Al respecto, es importante precisar que entenderemos a esta última como un formato más dentro de la historieta (al igual que la tira cómica, el *comic book*, etc.) En ese sentido, afirmo que toda novela gráfica es cómic, pero no todo cómic es novela gráfica.

⁷ TRABADO, J. M. «La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic», en *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Editorial Arco/Libros, 2013, p.11-61

⁸ *Ibid.* P.34

⁹ GABORIT, M. «Memoria histórica: relato desde las víctimas», en *Pensamiento Psicológico*, vol. 2, n.º 6 (2006), pp. 7-20.

gráfica) al mediar la realidad, donde en esta construcción se intenta dotar de un sentido al pasado, por lo tanto, exige la emergencia de nuevos relatos factuales y ficcionales, en donde se entrecruzan el tramado histórico y la disputa por una cierta verdad histórica, considerando que no existe una mirada unívoca. En ese sentido, siguiendo lo planteado por Hayden White sobre *Maus*, este se asume como un texto críticamente autoconsciente al narrar los hechos de la segunda guerra mundial y el holocausto judío, pero sin pretender cerrarlos o afirmarlos como la verdad absoluta. Según Trabado, en esa perspectiva: «Spiegelman lo hace acudiendo a otra coordenada esencial: la del tiempo y su recuperación en forma de memoria; se trata de otro modelo compositivo de novela gráfica: una novela gráfica de la memoria».¹⁰

Desde esta perspectiva, el cómic, en su estatus de medio de la visualidad y la secuencia, y asumiendo su rol como marginalidad cultural, se ha involucrado desde su lenguaje a aquellos discursos históricos que también han sido excluidos. Considerar la imagen como forma de denuncia y relectura histórica se ha vuelto una práctica discursiva común al interior de la nueva narrativa gráfica en Chile. Considerando su propia historia de resistencia como medio (que puede hallar su génesis en el cómic *underground* producido en la década del ochenta, durante la época de dictadura), las y los autores contemporáneos han decidido utilizar el cómic como una plataforma capaz de hablar sobre nuestra propia historia social.

Pero no es solo la cuestión acerca de la representación, sino también sobre la memoria, y cómo, en estos textos en particular, opera un dispositivo de recuperación de una identidad colectiva, una historia que se siente propia, pero que ha sido silenciada por la historia oficial. En cierto modo, los autores y autoras de estas obras, operan como portavoces de un discurso con una fuerte matriz ideológica, y que en la mayoría de los casos surge de una necesidad de reescribir o re-imaginar (entendido como el proceso de construcción de nuevas imágenes) ciertos hechos conflictivos o traumáticos dentro de la historia de Chile. Ahora, el choque entre un discurso desde la historia y otro articulado desde la memoria será relevante en la forma en que los propios cómics nacionales articulan sus narraciones. Al respecto, Peter Winn explica:

Historizar la memoria significa someterla a un análisis histórico crítico, y hasta deconstruirla. Y los resultados de ese análisis pueden poner en entredicho la memoria colectiva estudiada, mostrarla como una construcción social o política y no como la verdad sin tacha que sus partidarios atesoran como un artículo de fe.¹¹

Pero, en definitiva, ¿qué es representar? Y, más aún: ¿qué implicaría representar la historia?

¹⁰ TRABADO, J. M., *Op. cit.*, p. 20.

¹¹ WINN, P. «El pasado está presente. Historia y memoria en el Chile contemporáneo», en *Historizar el pasado vivo*. Universidad Alberto Hurtado, 2007, p. 28. Disponible en <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/winn.pdf>

Stuart Hall señala que «es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas».¹²

Frente a esta definición la pregunta sería: si el cómic opera bajo un lenguaje con condiciones particulares establecidas (mayormente visuales), ¿de qué modo este lenguaje produce sentido en su ejercicio de representación?

Cómic y mediación histórica

Volvamos atrás. La literatura se ha hecho cargo de contar la historia en múltiples oportunidades, bajo el beneplácito (o no) de la Historia, esa con mayúsculas. Esta problemática de la narración literaria frente al relato histórico no es una discusión menor, dado que establece límites difusos entre los discursos de carácter ficcional, y los que no lo son. Desde dicho punto de vista, en esencia toda historia es siempre un relato y, como relato, se torna una construcción, una ficción que terminará, sin duda, formando y deformando las realidades, y, dado que la novela gráfica chilena actual hace una interpretación de la historia, es innegable que los problemas que se han suscitado entre la literatura y su relación con el discurso historiográfico son relevantes también para esta discusión.

Para Hayden White,¹³ los modos de representación de la historia durante el siglo XIX (y que a su vez adoptó la literatura), se vieron limitados en el siglo XX por la aparición de lo que él denominó «eventos modernistas», sucesos complejos y violentos que cuestan ser asimilados, y no tienen un sentido único debido a su carácter traumático. Estos eventos no logran unanimidad en su significado, porque su representación ya no es posible desde los cánones clásicamente establecidos. Es así que la literatura modernista del siglo XX desarrollada por autores como Joyce, Faulkner o Woolf se abre a nuevos modos de representación, en donde los textos se abren. Este espacio es el que también transita la narrativa gráfica para poder acercarse a dichos eventos. Al respecto, White señala el ejemplo relevante de *Maus*, que se sitúa como modelo de obra que logra acercarse al relato de los terribles hechos de la segunda guerra mundial. Ante este ejercicio de representar lo irrepresentable, Andreas Huyssen afirmará que «[l]a tesis del carácter único del Holocausto en la Historia se refleja estéticamente en la búsqueda de un único modo lícito y adecuado de representar el genocidio.»¹⁴

Pensando en el caso planteado por *Maus*, ante la pregunta de la representación de los eventos modernistas, pareciera que la cuestión no está en la validez o no de un relato que lo

¹² HALL, S. «El trabajo de la representación», en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

¹³ WHITE, H. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992; y *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós, 2003.

¹⁴ HUYSEN, A. «El Holocausto como historieta. Una lectura de *Maus* de Spiegelman» En *En busca del futuro perdido cultura, memoria en tiempos de globalización*. México, FCE, 2001, pp. 119-141.

aborde, sino más bien en su forma, el cómo poder narrar lo inefable. Ahora, este problema en torno a la forma, impacta directamente a un medio condicionado históricamente por sus vinculaciones con la cultura popular. Tal como afirma Huyssen: «el debate sobre la correcta representación fílmica del Holocausto solo reproduce el antiquísimo debate sobre alta modernidad versus cultura de masas, a su vez fuertemente ligado con una relación de mutua especularidad entre Norteamérica y Europa».¹⁵ Es así que este conflicto se vuelve relevante, en la medida que el cómic ha sido asociado a los medios masivos de comunicación, sin ahondar en las dimensiones artísticas y estéticas que ha logrado desarrollar. De ahí que se comprenda el constante y majadero discurso de validación en torno a su lenguaje, sus autores y obras. Ahora, esta relación inicial se complejiza al considerar al cómic desde su contexto latinoamericano (y chileno), por tanto, habría que hacer un rastreo de las claves culturales que lo sustentan. Ante esta disyuntiva, Nestor García Canclini se pregunta: «¿Cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular, que brotan de sus cruces o en sus márgenes?»¹⁶

Desde otra arista, tal como señala Wlad Godzich (citado por Mariniello), los problemas contemporáneos de la representación se producen cuando:

Modern consciousness knows itself to be a consciousness of falsehood and accepts this fact; it knows that this means that it cannot generate a narrative capable of totalizing the meaning of existence and of the world. This ultimate step in the demystification of the world, accelerated by some historical catastrophes.¹⁷

En una sociedad que avanza vertiginosamente, la necesidad de reencontrarse con la propia memoria histórica, empuja a los individuos a intentar reconstituir de alguna forma los procesos sociales, políticos, culturales, e incluso personales que llevaron a los eventos traumáticos de su propia historia. Como afirma Huyssen «en la era de los medios, es ante el tema del “Holocausto” donde se articula de la manera más clara el terror a la pérdida de la realidad en la representación».¹⁸ Pero más que pensar en una representación que pueda ser más menos fidedigna de los hechos históricos, deberíamos pensar desde la lógica intermedial, comprendiendo que efectivamente debe haber una mediación entre la experiencia real o imaginaria que constituye el acontecimiento, y la experiencia de los lectores, que permita releer desde una nueva perspectiva lo acontecido. Del mismo modo, señala: «precisamente porque Auschwitz se sustrae a toda representación unívoca que busque establecer un sentido, el acontecimiento “Auschwitz” sigue necesitando de una multiplicidad de representacio-

¹⁵ HUYSEN, A. *Op. cit.*, p. 125.

¹⁶ GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1990, p. 263.

¹⁷ «La conciencia moderna sabe que es una conciencia de falsedad y acepta este hecho; sabe que esto significa que no puede generar una narrativa capaz de totalizar el significado de la existencia y del mundo. Este último paso en la desmitificación del mundo, acelerado por algunas catástrofes históricas» [traducción propia]. En MARINIELLO, S. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁸ HUYSEN, A. *Op. cit.*, p. 120.

nes si de mantener viva su memoria se trata».¹⁹ Y en esa lógica, el cómic se manifiesta como un *medium* privilegiado para esta tarea.

En retrospectiva, el nuevo avatar de los tiempos impactó en el desarrollo del lenguaje del cómic que, para García Canclini, pudo «generar nuevos órdenes y técnicas narrativos, mediante la combinación original de tiempo e imágenes en un relato de cuadros discontinuos, contribuyó a mostrar la potencialidad visual de la escritura y el dramatismo que puede condensarse en imágenes estáticas».²⁰ En ese sentido, el concepto de intermedialidad, pensando desde la lógica texto-visual del cómic, «parece poder suministrar señales en el camino de la renovación de la *literacy* [...] lleva el análisis fuera del campo lingüístico y literario».²¹ Si el cómic ha podido ir actualizando sus formas y técnicas, podríamos aventurarnos a afirmar que este, en su condición de imagen-texto, es un espacio intermedial por excelencia, comprendiéndolo como «el espacio híbrido donde el discurso se abre a lo visible y la visualidad se convierte en discursiva en un movimiento que perturba la construcción lingüística y filosófica que las tenía separadas».²² Pero, sobre todo, considerando que en la constitución de una obra intermedial, que podría corresponder al cómic, el sujeto «no puede ignorar la superficie sobre la que la letra toma forma, ni la base material del *medium*, las modalidades de transmisión, la materialidad de la comunicación»,²³ en una relación que, como señala Mariniello, es intrínseca entre el material y su *medium* para poder darle forma a la mediación, al hacer.

Este ejercicio de «puente» producido por la mediación, permite al medio (en este caso texto-visual) vincular el hecho histórico representado con la experiencia del propio espectador-lector. Al igual que en la posibilidad de la técnica audiovisual de develar la vida misma, la técnica en el cómic (por ejemplo, el montaje de las viñetas para producir una secuencia determinada de imágenes) podría develar, en el caso de los cómics históricos, el conocimiento de un proceso específico del devenir de la historia, y que se resiste a ser representado: hace evidente los límites de su representación en aquella distinción ya inexistente entre lo real/imaginario. En ese sentido, concuerdo con Mariniello en concebir la técnica como el acontecimiento, más que como el medio para poder articular un gran relato. De esta forma «la imagen confiere una presencia imaginaria a lo real, el mundo existe en cuanto imagen y la imagen se adhiere a la realidad del mundo que está presente en ella fuera de la oposición real/imaginario».²⁴

Si pensamos en el caso de Art Spiegelman, veremos que reconoce abiertamente en una entrevista su deseo de crear un relato inauténtico, es decir, buscar una camino alternativo

¹⁹ *Ibid.*, p.123.

²⁰ GARCÍA CANCLINI, N. *Op. cit.*, p. 316.

²¹ MARINIELLO, S. *Op. cit.*, p. 75.

²² *Ibid.*, p.78.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

para poder escudriñar en el horror del Holocausto, tantas veces retratado, pero nunca cerrado como gran relato. Bajo esta perspectiva, según Andreas Huyssen, «el reconocimiento de la inexorable inautenticidad deviene condición necesaria para una nueva forma de autenticación».²⁵ Es ahí que el medio del cómic, su técnica, permite reconstituir el acontecimiento, mediando entre la experiencia privada y familiar de Spiegelman y la experiencia colectiva y universalizada del Holocausto. Para ello, manifiesta abiertamente su inautenticidad, su carácter de real-imaginario, al recubrir a los sujetos de una condición de animalidad, que mutara de la representación de animales antropomorfizados, hasta el ejercicio del simulacro de la máscara en su autor. Es así que la imagen retratada, construida por el autor, permite reconstituir a través del montaje los diversos tiempos, lo que para Huyssen «articula un pasado que *no puede* pasar y permite al lector acercarse a esa ligazón traumática con el pasado sin caer en una parálisis mimética».²⁶ posibilitando otra forma de acceder al trauma y el horror. Finalmente, para Huyssen, en *Maus* se «supera con rigor único el conflicto entre la representación objetiva, documental (que finalmente anestesia al lector u observador respecto del sufrimiento individual) y el testimonio subjetivo autobiográfico (que solo genera empatía y conmoción respecto del padecer individual)»,²⁷ por lo cual la estrategia derivada de la técnica y el lenguaje del cómic, se vuelve efectiva, la que al parecer los autores y autoras chilenos han logrado integrar a sus obras.

Tres miradas a la dictadura

Al considerar que la producción de novelas gráficas chilenas con temática histórica ha ido en aumento, se vuelve complejo poder analizar cada una de ellas; es por esta razón que he decidido centrarme en tres de estas que han abordado el golpe de estado y la dictadura cívico-militar, tomando a este momento histórico como emblemático para la historia reciente del país. Es así como durante los últimos años se han venido desarrollando ciertos procesos de irrupción de la memoria en donde, a través de la escritura en diversos soportes textuales, se ha intentado buscar una respuesta o una voz a este período especialmente traumático de la historia de Chile. En particular, nos acercaremos específicamente a este desde el análisis de tres novelas gráficas chilenas recientes; a saber, *Los años de Allende*²⁸ de Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta, *El golpe. El pueblo 1970-1973*²⁹ de Nicolás Cruz y Quique Palomo, e *Historias Clandestinas*³⁰ de Ariel y Sol Rojas Lizana, las cuales abordarán desde diferentes momentos y perspectivas el suceso.

²⁵ HUYSEN, A. *Op. cit.*, p. 127.

²⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 131.

²⁸ REYES, C. y ELGUETA, R. *Los años de Allende*. Santiago, Editorial Hueders, 2015.

²⁹ PALOMO, Q. y CRUZ, N. *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Santiago, Pehuén Editores, 2014.

³⁰ ROJAS LIZANA, A. y ROJAS LIZANA, S. *Historias clandestinas*. Santiago, Lom Ediciones, 2014.

El golpe. El pueblo 1970-1973. El antes y el ahora

Publicada como primera parte de una obra mayor durante el año 2014, esta novela gráfica escrita por Nicolás Cruz e ilustrada por Quique Palomo (FIG. 1), abordará el proceso de llegada al poder de la UP y, posteriormente, los incidentes que generarán la crisis política-económica que conducirá al golpe de Estado de 1973.



FIG. 1. PALOMO, Q. y CRUZ, N. *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Santiago, Pehuén Editores, 2014.

Como obra de ficción centrada en el gobierno de la UP y el golpe de estado, es interesante que arranque no desde el pasado, sino desde el presente. Veremos una protesta estudiantil en pleno conflicto «pingüino» del 2011, donde, además, se hará énfasis en el actuar represi-

vo de las fuerzas policiales y que será destacado tanto por la prensa como por figuras relevantes de aquel momento como Camila Vallejos, presidenta de la FECH durante ese período, actualmente diputada (FIG. 2). Como resultado de las manifestaciones, una joven de nombre Paula Quezada se verá arrestada junto a otros compañeros y compañeras.



FIG. 2. PALOMO, Q. y CRUZ, N. *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Santiago, Pehuén Editores, 2014. Las imágenes dan cuenta de la represión policial, como de la presencia de los líderes estudiantiles.

Esta situación en particular llevará a que su padre, afectado por el incidente, comience un proceso de reconstrucción de su memoria, y relacione lo ocurrido con lo sucedido casi cuarenta años atrás. No es de extrañar que este hecho manifieste el trauma presente en muchos ciudadanos y ciudadanas chilenas, quienes en la manifestación y su contención por parte de la policía creen ver los resabios de un pasado oscuro y altamente violento. En ese sentido, la angustia producida por la represión se trasladó al ámbito de lo privado, y cuando este es afectado es el momento en que aflora la memoria para hacer una relectura de lo pasado. Como señala Alexander Wilde:

Los temas de derechos humanos y la memoria histórica del país interesan a toda la nación y no sólo a las familias directamente afectadas o a las organizaciones de izquierda que quedaron luego del movimiento histórico por los derechos humanos. Lo que Chile en su conjunto experimentó durante la dictadura —e incluso durante el tiempo de profundas divisiones nacionales, más prolongado que aquella y anterior a 1973—, es el tema de esa memoria.³¹

³¹ WILDE, A. «Irrupciones de la memoria: la política expresiva en la transición a la democracia en Chile», en *Historizar el pasado vivo*, Universidad Alberto Hurtado, 2007, p. 35. Disponible en <http://www.historizar-elpasadovivo.cl/downloads/wilde.pdf>

Es por eso que basta que una hija sea detenida por la policía durante una manifestación para que afloren los recuerdos de aquel periodo. Las conversaciones familiares, los discursos en apoyo y en rechazo al posible gobierno de Allende y, finalmente, la constante polarización social y política marcan la pauta social desde 1970 en adelante.

Por otra parte, las imágenes tienden a escenificar desde sus viñetas los diversos aspectos de la sociedad de la época, añadiendo además algunas imágenes fotográficas que apuntan a construir un aspecto testimonial o documental sobre los hechos acontecidos. Es importante señalar que aun cuando podemos reconocer un esfuerzo por recrear de una manera más o menos fidedigna el período retratado, el discurso que el relato propone a lo largo de su desarrollo tiende a idealizar el proceso de constitución de la Unidad Popular y su posterior gobierno. Para este fin, la figura de Allende se verá enaltecida constantemente, destacando sus discursos e intervenciones públicas en donde se hace manifiesto su programa de gobierno, que posteriormente se verá cercenado por los incidentes de septiembre de 1973. (FIG. 3)



FIG. 3. PALOMO, Q. y CRUZ, N. *Op. cit.* Parte de la campaña de la U.P. (Unidad popular) a inicios de los setenta. La obra hace utilización de montajes fotográficos para mostrar parte de la época.

En paralelo con los hechos propiamente históricos, el relato construye una ficción a partir del recuerdo de este padre del presente, y que de joven fue testigo presencial de los diversos acontecimientos que se fueron sucediendo, como el proceso para la elección de Allende (y la gran expectativa social que esta votación generaba en distintos bandos políticos), el atentado contra el general Schneider, o la premiación del Nobel de Neruda, entre otros. Así, también

sabremos que la madre de este joven del pasado era socialista y trabajaba en el servicio de salud pública, y que el padre era adherente de Allende. Asimismo veremos como parte de la población (principalmente jóvenes), producto del ideario que proponía la Unidad Popular, se abocará a acciones sociales, como la educación en sectores desposeídos económicamente.

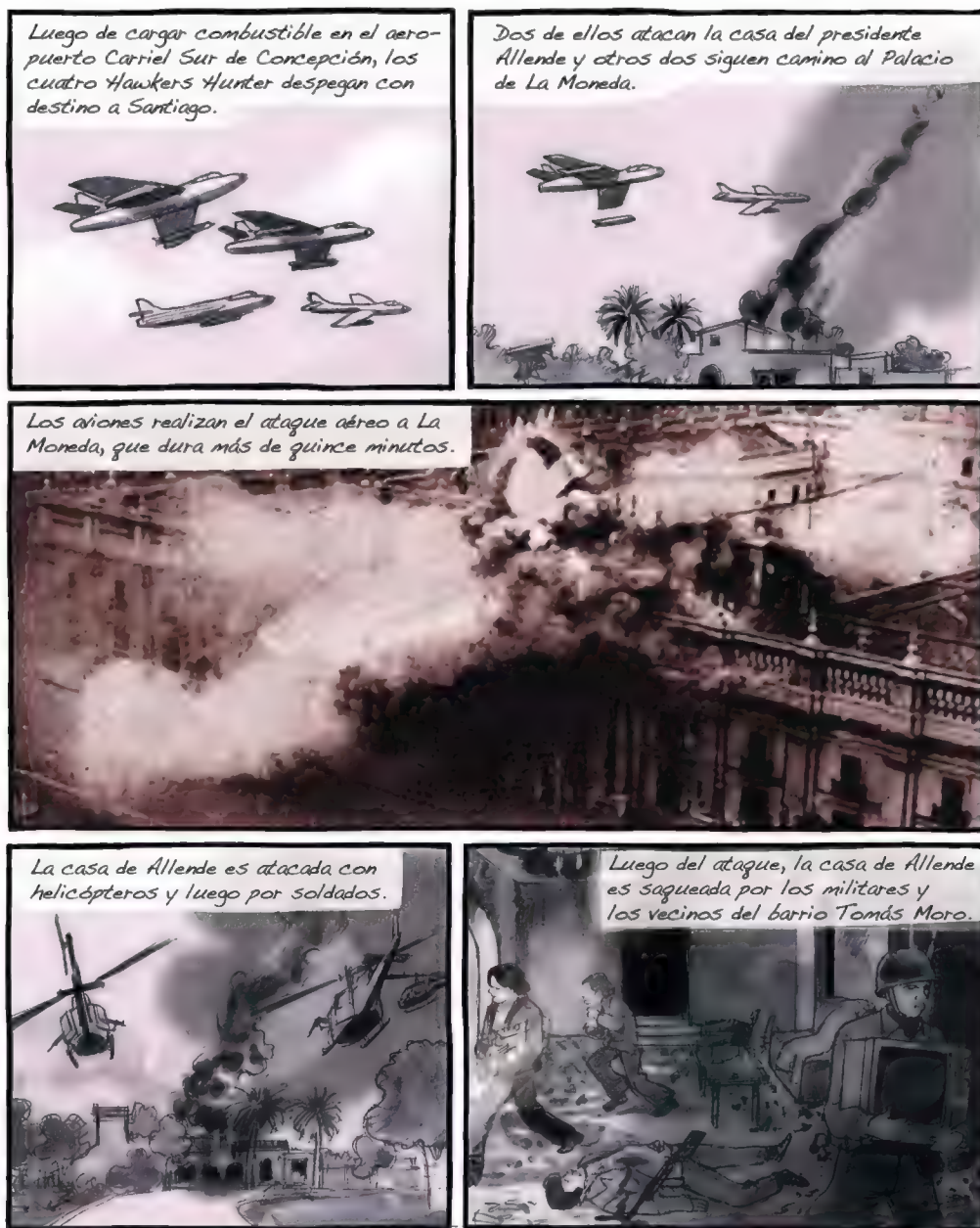


FIG. 4. PALOMO, Q. y CRUZ, N. *Op. cit.* Registro fotográfico da cuenta de la casa de gobierno bombardeada, mientras la vivienda del fallecido presidente de saqueada por fuerzas militares.

Pero aquel momento de ideal social pronto se verá cruzado por la polarización que comenzará a sufrir el país. Grupos radicales como Patria y Libertad se mostrarán en acción, e incidentes como las elecciones parlamentarias de 1973 serán el escenario ideal para la efervescencia política. Mientras el relato avanza, crece la tensión social. Las colas, el desabastecimiento y la retención de productos, junto a los distintos paros irán mermando el progreso del gobierno y, paralelamente, podremos seguir las acciones de Julio y sus vecinos, quienes no solamente son espectadores de los hechos, sino también actores en el desarrollo del devenir social y político del país.

Las últimas páginas de esta novela gráfica, volcarán su atención en los textos, destacando las palabras finales del presidente Allende mientras estaba siendo víctima del golpe de estado. La tensión aumenta en la narración, intercalando fotografías del bombardeo a La Moneda, e imágenes del saqueo a la casa del primer mandatario (FIG. 4). Luego de esto el miedo y la represión, el ocultar las pruebas de cualquier vinculación con el gobierno y los primeros días de la Junta militar.

En paralelo, la madre del protagonista será obligada a permanecer en el hospital para atender la gran cantidad de heridos producto de las acciones de los militares en las primeras semanas post-golpe. Esta situación se verá agravada cuando la mujer entre en un colapso nervioso producto del horror del cual ella es testigo, al ver a jóvenes como sus hijos destrozados por las balas, y que la lleva a comprender que es la sociedad la que se destruye, un lugar que ya no será. La última escena de la obra será altamente simbólica. Una imagen del «Chamaco» Valdés metiendo un gol en aquel mítico encuentro contra la URSS, que lleva a Chile a clasificar al mundial sin jugar el partido.

Es interesante ver que a pesar de las citas explícitas a la historia, del afán de mostrar objetivamente el período, a través de imágenes ilustradas y algunas fotografías, los autores tomen partido y que finalmente propongan la obra no solo como el auge y caída de un gobierno, sino el de la construcción de un sueño que finalmente será truncado, y el cual siempre queremos soñar nuevamente.

Los años de Allende. Con los ojos de un extraño

Escrita por Carlos Reyes e ilustrada por Rodrigo Elgueta, esta novela gráfica publicada el año 2015 ha decidido abordar el mismo proceso, pero desde un punto de vista algo diferente, es decir, desde afuera (FIG. 5).

John Nitsch, corresponsal norteamericano, recibe el encargo de cubrir en el país las elecciones presidenciales de 1970, que conducirán al triunfo de la Unidad Popular. Bajo su atenta mirada periodística, el relato adquiere la forma de una crónica de los hechos, pormenorizando todos los incidentes que desembocarán en el golpe de estado de 1973. Es relevante señalar acá que la intención del relato es no tomar partido por alguno de los bandos que se confrontaron ideológicamente durante aquel periodo.



LOS AÑOS DE ALLENDE

NOVELA GRÁFICA

CARLOS REYES
RODRIGO ELGUETA



FIG. 5. REYES, C. y ELGUETA, R. *Los años de Allende*. Santiago, Editorial Hueders, 2015.

La estrategia utilizada para este fin fue la de darle voces y rostros a cada uno de los actores (FIG. 6) y bajo un acucioso trabajo de investigación ir integrando los diferentes incidentes y acciones. Son pocas las instancias en la narración en que se da pie para digresiones o aspectos subjetivos por parte del protagonista, quien siempre intenta mantener una posición neutral, aunque finalmente no sea del todo posible al involucrarse con Claudia y José, amigos chilenos que ven la vía armada como la única posibilidad para la revolución en Chile, y así lograr instaurar un régimen socialista en que el pueblo sea el protagonista.



FIG. 6. REYES, C. y ELGUETA, R. *Op. cit.* Los diversos sectores políticos representados. Ex presidentes, sacerdotes de derecha, parlamentarios, etcétera.

La obra se manifestará como un gran relato coral, en donde la sensación final fue que todos los involucrados tuvieron algún grado de responsabilidad en las acciones que conducirían al quiebre del sistema democrático. Mientras la narración de *El Golpe* recurre a los mismos usos documentales para generar una lectura más menos objetiva de los hechos (con la dificultad de representación que ello implica), es el recurso de la crónica el que logra mejores resultados en mostrar un friso de acontecimientos que construyan un macro de alcances épicos. Curiosamente, esta gran cantidad de voces emitiendo sus discursos particulares, dará la sensación general de un diálogo de sordos, en donde pareciera que todos quisieran tener la razón. Para este propósito, es vital el trabajo de ilustración de Rodrigo Elgueta, quien logra darle rostro y vida a personajes que ya se han olvidado frente a las figuras omnipresentes de Pinochet y Allende. Carlos Prats, Mario Palestro, Miguel Enríquez, Carlos Altamirano, Orlando Saenz, Sergio Onofre Jarpa, y tantos otros son las voces de nuestra historia, quienes acá no solo sirven de referente histórico, sino que son parte del complejo entramado narrativo que es el proceso de la UP y el posterior golpe de estado. Para este propósito, el apartado gráfico esta vez no recurrirá al testimonio visual fotográfico para articular su reconstrucción del período, pero si deberá recurrir a referentes clásicos para generar una sensación de fidelidad histórica a los hechos (FIG. 7).



FIG. 7. REYES, C. y ELGUETA, R. *Op. cit.* Nuevamente el golpe como momento emblemático. Aquí vemos una composición con el presidente Allende preparado para el ataque, la junta representada por Pinochet, el periodista extranjero, y algunas escenas del bombardeo.

Ahora, si bien el aspecto investigativo del período es sobresaliente (intentando no dejar ningún cabo fuera), esta necesidad de generar una lectura externa, a través de la figura del corresponsal extranjero, obligará a restarle peso a la ficcionalización, estableciendo la figura del periodista como la excusa para poder observar los hechos desde una supuesta neutralidad, la cual nunca es posible, menos aún en condiciones como las que se daban en aquel momento. Ese mismo aspecto de observador privilegiado, obligará a que el accionar personal pase a segundo plano y que sea la historia, aquella con mayúsculas, la verdadera protagonista del relato.

Como comentario final, pero que me parece interesante consignar, la obra se da el gusto de hacerle un guiño a la propia tradición historietística (y editorial) nacional, cuando el personaje de John conoce las dependencias de la editorial Quimantú. Publicaciones como *El intocable/el guerrillero*, *Cabro Chico*, *La Chiva*, *La firme*, entre otras, además de algunos autores como Hervi, serán mostrados al lector en un gesto autoconsciente que afirma que, al igual que la memoria, la historieta está más viva que nunca (FIG. 8).



FIG. 8. REYES, C. y ELGUETA, R. *Op. cit.* Un homenaje a las publicaciones de la editorial estatal Quimantú, desmantelada luego del golpe de Estado. Se aprecian historietas como *Intocable*, *El guerrillero*, la revista de humor político *La firme*, entre otras.

Historias clandestinas. La memoria privada

Para terminar este artículo, me gustaría referirme brevemente a esta obra publicada el año 2014, escrita por Sol Rojas Lizana e ilustrada por su hermano, Ariel Rojas Lizana. A diferencia de los ejemplos anteriores, nos encontramos con un relato que no solamente toma como referencia directa a los hechos históricos que condujeron al golpe de estado, sino que además añade la narración autobiográfica de lo que estos autores vivieron en su niñez, siendo actores y testigos presenciales de una sociedad en dictadura.

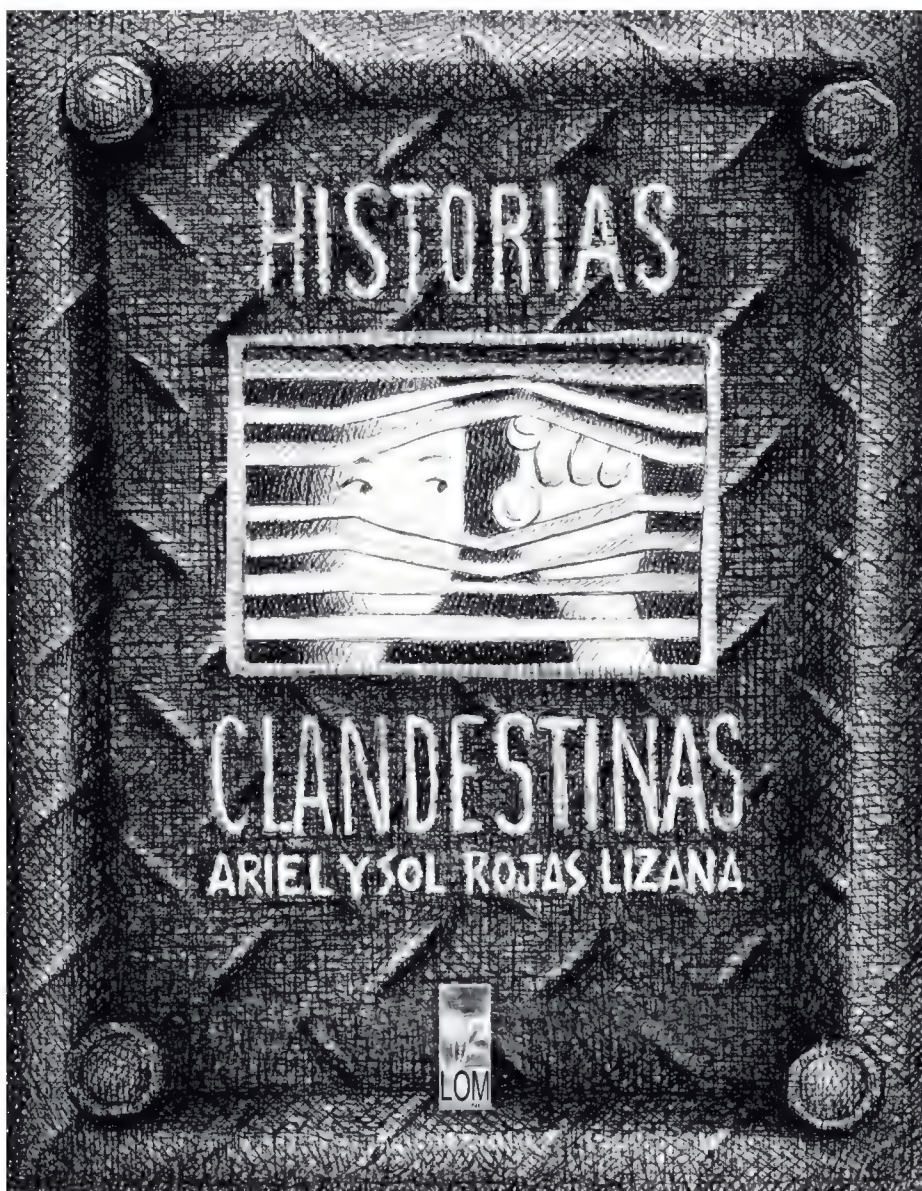


FIG. 9. ROJAS LIZANA, A. y ROJAS LIZANA, S.
Historias clandestinas. Santiago, Lom Ediciones,
2014.

Luego del fatídico 11 de septiembre, pareciera que la realidad (y el país) es arrasada, y todo aquello que existía se vuelve un recuerdo, un sueño roto; pero la historia de Chile no es solo las grandes crónicas de los libros, sino también los relatos familiares que cruzan el camino de un país. Me parece relevante que pongamos también un ojo en aquellas historias mínimas que dan forma y sentido a un proceso que todavía no logra cerrarse. Como señala Peter Winn, «el “silencio” y el “olvido” ya no son maneras viables de abordar esa historia. Los historiadores saben desde hace tiempo que las construcciones del pasado tienen un contenido político tan controvertido como actual».³²

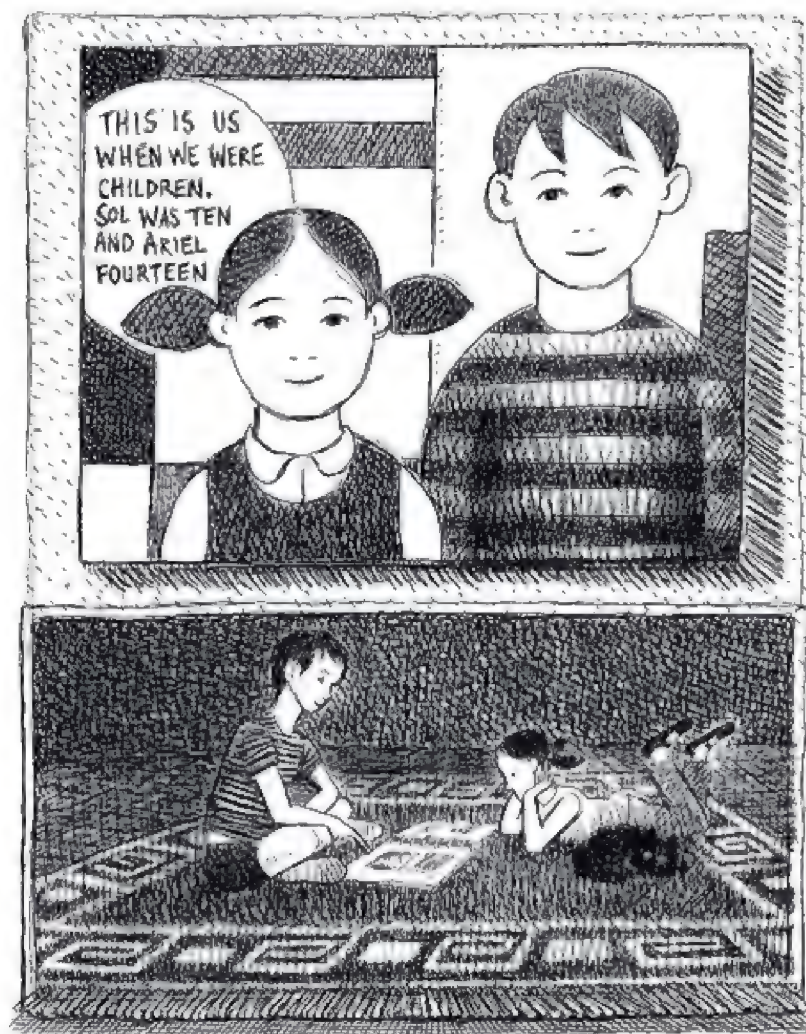


FIG. 10. ROJAS LIZANA, A. y ROJAS LIZANA, S. *Op. cit.* Parte de la edición inglesa, donde vemos a los hermanos en su infancia, etapa desde la cual narrarán los hechos.

³² WINN, P. *Op.cit.*, p. 3.

Esta generación que en aquel periodo estaba en su niñez también tiene una perspectiva de los hechos, y no podemos considerarlos meros observadores de los acontecimientos mientras los otros, los adultos, libran sus batallas y construyen la sociedad. Esa mirada al pasado debe situarse precisamente desde el lugar en donde nos ubicamos en aquel momento, y en este caso es uno bien reconocible. Menores de edad, con diez y catorce años, estos hermanos construyen esta novela gráfica como una manera de manifestar las voces de los que no hablaron en ese momento. Este relato autobiográfico, aun cuando pueda considerarse subjetivo, sigue teniendo un nivel de veracidad frente a lo acontecido, y se muestra de esa forma en su papel de consignar una memoria que vivió y sintió los hechos. Estas voces tomarán partido, porque acá la idea no es comprender las razones del trauma, sino situarnos en el espacio de lo íntimo (FIG. 10).

La narración comienza con un breve prólogo sobre la Unidad Popular y su ascenso al poder, que propondrá una lectura idealizada de aquel proyecto político, y lo situará en un estado utópico de bienestar. Este sueño de país luego será arrasado por el golpe de estado, y las imágenes (que aquí cobran mayor preponderancia) tienden a escenificar la zona del desastre. Con ello sobrevendrá la represión y la persecución política, los cambios radicales en la forma de ver y vivenciar la realidad. La escuela será un espacio restringido y las calles se volverán inseguras. Es el miedo el que se traspasa a lo cotidiano (FIG. 11).

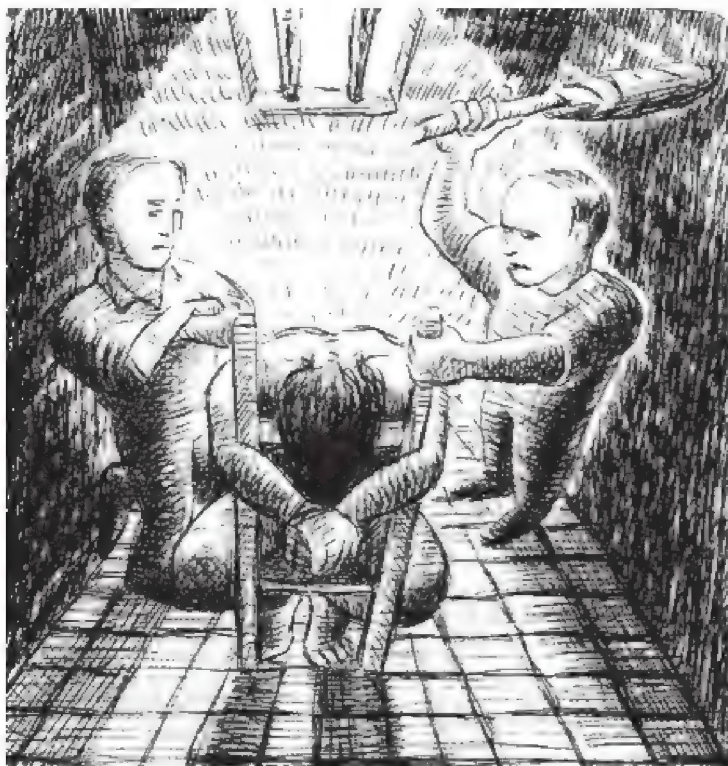


FIG. 11. ROJAS LIZANA, A. y ROJAS LIZANA, S.
Op. cit. Uno de los aspectos más brutales de la
dictadura fue la tortura a los detenidos políticos.

También sabremos de Verónica y Ernesto, joven pareja que pretendía alojar una semana en casa de los niños, pero se queda diez años, producto del convulsionado momento que se vivía: Ernesto era el líder del MIR, luego de la muerte de Miguel Enríquez. Finalmente, la llegada de esta pareja alterará las relaciones internas familiares y llevará a que el padre deje la familia, al no aprobar la acción de ocultamiento.

Con el padre fuera de escena, los quehaceres cotidianos se alteran, abocándose a la lucha interna por la recuperación de la democracia. «El Rebelde», panfleto político, será armado durante los días en que esta pareja se oculta en la casa. Al igual que en *Maus* de Spiegelman, los autores nos mostrarán gráficamente los métodos que se utilizaron para ocultarse de las fuerzas militares y de gobierno, añadiendo un matiz de documento histórico sobre las acciones individuales realizadas para sobrevivir en este nuevo *statu quo*.

La vida se imbrica con el acontecer histórico. La televisión y la escuela transmiten los ideales del nuevo régimen, mientras en la clandestinidad se construyen himnos a la resistencia, se cavaban subterráneos y se traslada a los líderes ocultos. La sociedad sigue avanzando y los cambios se profundizan, pero este relato pretende mostrarnos que los hechos mínimos, las historias individuales también generan grandes relatos. Es así que todo aquel accionar en las sombras con el correr de los años irá aflorando con mayor fuerza; las protestas y marchas, las manifestaciones de los familiares de detenidos desaparecidos y, finalmente, el retorno a la democracia serán el corolario de estos relatos clandestinos, pero la historia no se detiene (FIG. 12).

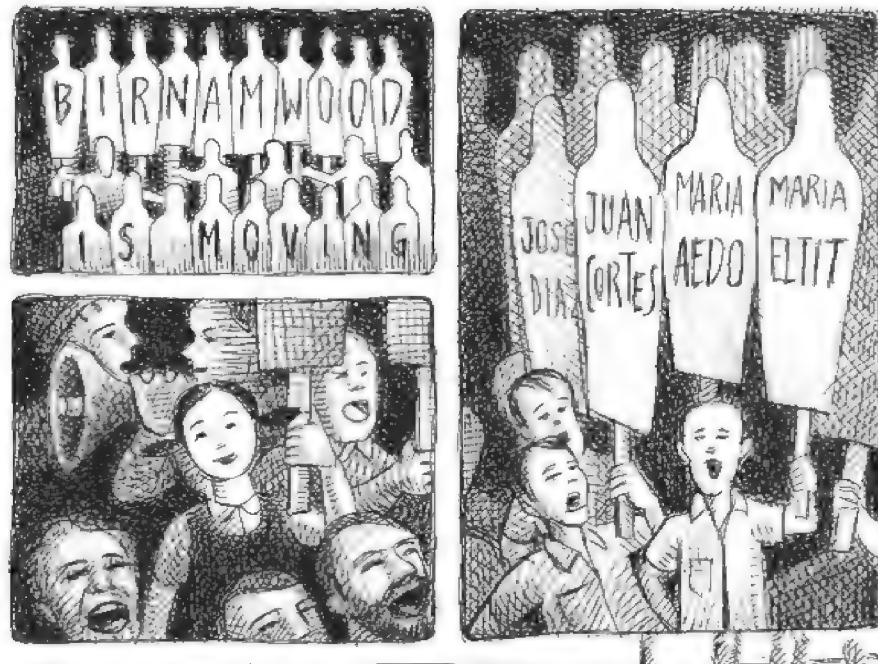


FIG. 12. ROJAS LIZANA, A. y ROJAS LIZANA, S.
Op. cit. Las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos todavía actúan en busca de verdad y justicia.

Para los autores, las huellas de la dictadura siguen presentes en el modelo económico y social que hemos heredado de aquel periodo, en las desigualdades que observamos a diario y que han conducido a una sociedad individualista y con miedo. El desafío que propone la obra es mirar al pasado, ver los sueños e ideales que se han roto, para cuestionar lo que somos ahora, para reconstruirnos. Como indica Peter Winn «[e]l pasado puede estar presente, pero el estudio de su memoria colectiva corresponderá al futuro».³³

³³ *Ibid.*, p. 32.

BIBLIOGRAFÍA

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Río de Janeiro, Editora Bertrand, Brasil, 1990.

DIDI – HUBERMAN, G. «Repartos de comunidades», en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014, pp. 95-146.

EFE. «Los motivos tras el reciente *boom* de novelas gráficas centradas en la historia de Chile», en *Emol*, 18 de junio de 2015. Disponible en <http://www.emol.com/noticias/Cultura-y-Espectaculos/2015/06/18/722102/Pinochet-y-Allende-en-los-comics.html>

GABORIT, M. «Memoria histórica: relato desde las víctimas», en *Pensamiento Psicológico*, vol. 2, n.º 6 (2006), pp. 7-20.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1990, p. 263.

HALL, S. «El trabajo de la representación», en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

HUYSEN, A. «El Holocausto como historieta. Una lectura de *Maus* de Spiegelman», en *En busca del futuro perdido cultura, memoria en tiempos de globalización*. México, FCE, 2001, pp. 119-141.

MARINIELLO, S. *Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial*. México, Revista Acta Poética 30-2, otoño 2009.

PALOMO, Q. y CRUZ, N. *El golpe. El pueblo 1970-1973*. Santiago, Pehuén Editores, 2014.

REYES, C. y ELGUETA, R. *Los años de Allende*. Santiago, Editorial Hueders, 2015.

ROJAS LIZANA, A. y ROJAS LIZANA, S. *Historias clandestinas*. Santiago, Lom Ediciones, 2014.

TRABADO, J. M. «La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic», en *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Editorial Arco/Libros, 2013, p.11-61.

WHITE, H. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992.

— *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós, 2003.

WILDE, A. «Irrupciones de la memoria: la política expresiva en la transición a la democracia en Chile», en *Historizar el pasado vivo*, Universidad Alberto Hurtado, 2007. Disponible en <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/wilde.pdf>

WINN, P. «El pasado está presente. Historia y memoria en el Chile contemporáneo», en *Historizar el pasado vivo*, Universidad Alberto Hurtado, 2007. Disponible en <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/winn.pdf>



Una ceremonia secreta. La transposición paródica como procedimiento humorístico en la obra de Fontanarrosa

A Secret Ceremony. Parodic Transposition as Humorous Procedure in Fontanarrosa Works

DR. CRISTIAN PALACIOS

CONICET – Universidad de Buenos Aires

Doctor en Lingüística por la Universidad de Buenos Aires, Cristian Palacios es investigador en las áreas de análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y los estudios del teatro y el arte, con especialización en los discursos cómicos y humorísticos, campo en el cual ha publicado una veintena de artículos. Investigador del Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires, ha publicado *El discurso humorístico. Aproximaciones al estudio del humor y lo cómico* y *Hacia una teoría del teatro para niños*. Su tesis, aún inédita, se ocupa de los mecanismos ideológicos del humor en la obra de Roberto de Fontanarrosa. Actualmente se desempeña como Investigador del CONICET.

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 22 de octubre de 2018

Resumen

El ejercicio de la transposición es una de las operaciones más frecuentes entre los discursos artísticos contemporáneos. En el siguiente trabajo nos ocuparemos de identificar una operación específica a la que denominamos «transposición paródica» a partir del análisis de su uso en la obra del historietista Roberto Fontanarrosa. Este procedimiento, que llega a constituir un género en sí mismo, adquiere especial relevancia a la hora de estudiar fenómenos como la transferencia intersemiótica; puesto que al «traducir» determinadas formas en modo paródico, instala una discusión sobre esas formas y la hace ostensible a sus destinatarios.

Palabras clave: Cómic, humor, parodia, transposición, Roberto Fontanarrosa

Abstract

The practice of transposition is one of the most recurrent operations between contemporary artistic discourses. In the next work we attempt to identify one specific operation that we will call «parodic transposition» from the analysis of its use in the work of the cartoonist Roberto Fontanarrosa. This procedure constitutes in some cases a genre itself and its particularly relevant for the study of intersemiotic translation because translating some figures in a parodic way, setting up a discussion about this figures and make it evident to the audience.

Keywords: Comical, Humour, Parody, Transposition, Roberto Fontanarrosa

Cita bibliográfica

PALACIOS, C. «Una ceremonia secreta. La transposición paródica como procedimiento humorístico en la obra de Fontanarrosa», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 11 (2018), pp. 81-101.

Introducción

El ejercicio de la transposición, entendido aquí como el pasaje de un género, obra o fragmento de obra de un sistema de signos a otro, es una de las operaciones más frecuentes entre los discursos artísticos contemporáneos, tanto entre aquellas expresiones adscriptas a la cultura popular como en el campo de la cultura llamada alta. Dan cuenta de ello numerosos estudios que se han ocupado de esta práctica, precedidos en Argentina por el clásico libro de Oscar Steimberg *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*.¹ No se ha prestado la debida atención, sin embargo, al fenómeno que aquí denominaremos «transposición paródica», entendiendo la parodia como la exhibición deliberada y explícita de ciertos rasgos temáticos, retóricos o enunciativos de un discurso previo, en clave irrisoria. Este procedimiento, que llega a constituir un género en sí mismo, adquiere especial relevancia a la hora de estudiar fenómenos como la transferencia intersemiótica; puesto que no solo busca «traducir» determinadas formas de un sistema semiótico a otro, sino que, además, al hacerlo en modo paródico, instala una discusión sobre esas formas y la hace ostensible a sus destinatarios.

Este trabajo buscará dar cuenta de esta operación particular del intercambio discursivo, a partir del análisis de su uso en la obra del historietista, humorista y escritor rosarino Roberto Fontanarrosa. Como es sabido, la obra de Fontanarrosa despliega un mapa de referencias culturales que abarca la literatura testimonial, el género policial en todas sus facetas, la novela de espionaje, la novela rosa, el folletín francés, los relatos de ciencia ficción, la historia, la novela de aventuras, la poesía, la filosofía, la escritura de aforismos y un largo etcétera en el que caben —como ha señalado Daniel Link— nuestras más frecuentes pesadillas, sobre todo aquellas que soñamos despiertos.² Con sus aciertos, fracasos y ocurrencias, esta obra puede leerse enteramente como una gigantesca máquina caníbal, dispuesta a deglutir desde el estricto terreno del humor el entero dominio de la cultura.

¹ STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel, 1993. Véanse también TRAVERSA, O. «Carmen, la de las transposiciones», en *La piel de la obra*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1995; GRÜNER, E. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001; BERMÚDEZ, N. «Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros», en *Estudios Semióticos*, n.º 4 (2008); CUADROS CONTRERAS, R. *Técnica y alteridad: el robot humanoide en las transposiciones de la literatura al cine*. Ibagüé, Universidad de Ibagüé, 2011; STEIMBERG, O. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013; entre otros.

² LINK, D. «Zapping», en *Radar Libros*. Suplemento de *Página/12*, 1 de junio de 2001. Disponible en www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-06/01-06-17/nota5.htm

De ello viene a dar cuenta uno de sus primeros relatos, «De la comida casera». En él se narra, en modo humorístico, la sobremesa de tres hombres que acaban de comerse a una anciana. En el diálogo que acontece luego, se vislumbra toda una poética. Porque en primer lugar se trata de un plato cuya receta original nadie ha leído. «Era una comida que hacía mi padre que a su vez la aprendió de mi abuelo y así sucesivamente»,³ afirma Álvarez, el extravagante anfitrión, confirmando que efectivamente, el proceso discursivo en el que se reconoce incluido, no tiene principio ni fin. No tanto por la antigüedad del procedimiento en sí —la antigüedad legendaria de la parodia— sino porque, como todo proceso discursivo, también aquí nos enfrentamos a un juego de remisiones infinitas —«desde tiempos inmemoriales».

Pero, además, el cuento se ocupa de recordarnos que la maniobra no puede ejecutarse sin más sobre cualquier discurso. Hay que saber seleccionar aquellos que, aunque avejentados, conservan la traza de su antiguo prestigio. Y como a estos, a las ancianas «conviene estudiarlas sin que ellas se den cuenta [...] una anciana de estilo, de raza como se les dice, se reconoce al caminar». Luego de lo cual, se procede al sacrificio: «ese es un capítulo desagradable, quizás molesto, del que se ocupa mi criado [...] donde yo intervengo activamente es en el sazonado y posterior cocción, ahí sí debo reconocer que esa fase me apasiona». Se trata de un rito, casi una ceremonia, «hay en todo un poco de protocolo, incluso de misterio».

Esa justa dosis de protocolo y misterio constituye una de las más extraordinarias definiciones de la parodia a la que va a arribar Fontanarrosa a lo largo de su carrera artística. En las páginas que siguen intentaremos demostrar la productividad que esta operación alcanza entre las páginas de su obra, una suerte de ceremonia secreta en la que asistimos a la deglución general de todo aquello que reconocemos como cultura. Antes, procederemos a delinear algunas de las problemáticas a las que nos enfrentaremos al abordar esta clase de transformaciones, problemáticas que no solo entrañan a la noción misma de parodia —sobre cuyo sentido y proceder se han establecido discusiones ya milenarias— sino también al concepto de transposición que implica, además, la asimilación por parte de un modo o sistema semiótico de algún otro en el que no encuentra necesariamente correspondencia.

1. El problema de la traducción intersemiótica

En su famoso estudio sobre la risa, Henri Bergson, utilizando una figura musical, presentaba el procedimiento de la transposición como una de las operaciones básicas de lo irrisorio consistente en transportar una idea o serie de ideas hacia «un ambiente completamente nuevo» —hacia un nuevo estilo, hacia un nuevo tono— pero conservando la relación que aquellas guardan entre sí». ⁴ Por su parte, Freud, en su famoso estudio sobre el chiste, apelaba

³ FONTANARROSA, R. *Los trenes matan a los autos*. Buenos Aires, Planeta, 2013, pp. 31-35.

⁴ BERGSON, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Éditions Alcan, 2002 [1900, 1924].

a la noción de traducción al explicar como aquel transforma un pensamiento serio en un «sinsentido sensato».⁵ Estas dos metáforas del modo de funcionamiento de lo humorístico ponen en evidencia la importancia del problema de las operaciones hipertextuales para toda comprensión profunda del fenómeno de la risa.

Estas operaciones pueden tomar muy diferentes formas que agruparemos aquí en tres modos básicos:

- 1) *Cita inalterada* que al ser extraída de un discurso serio cobra, en un marco irrisorio, un sentido nuevo;
- 2) *Traducción/interpretación* —en el sentido freudiano— de pensamientos, imágenes, relatos o personajes serios pasados a un contexto cómico o humorístico;
- 3) *Parodia*, la exhibición deliberada y explícita de ciertos rasgos temáticos, retóricos, o enunciativos de un discurso previo.

Es en el marco de la parodia que podemos ubicar la operación que aquí llamaremos transposición paródica. Se trata de una transposición —es decir, el pasaje de un sistema de signos a otro de un determinado mensaje o discurso— en clave paródica sobre una obra, fragmento de obra, género o conjunto de géneros. Así, por ejemplo, *Los Mitos de Cthulhu* de Alberto Breccia es una transposición seria efectuada sobre la serie de cuentos homónima de H.P. Lovecraft, dado que emplea el lenguaje de la historieta para volver a narrar lo que había sido una colección de textos literarios. En cambio, la famosa transposición del poema *El Cuervo* de Edgar Allan Poe en el primer especial de Halloween de la segunda temporada de *Los Simpsons* es lo que llamaríamos una transposición paródica, pues agrega a la transformación transpositiva el elemento humorístico característico de aquella serie.

Considerar el asunto de la transposición requiere detenerse momentáneamente en el problema de la traducción intersemiótica que le precede, en tanto implica pensar las posibles correspondencias entre unos y otros modos semióticos. En un artículo de 1969, Emile Benveniste partía de la hipótesis de que los distintos sistemas significantes no eran equivalentes para postular tres diferentes clases de relaciones inter-sistemas:

⁵ Así la palabra «famillionariamente» —condensación, según se explica luego, de las palabras «familiar» y «millonario»—, utilizada por el personaje de Heine para explicar la manera en que el barón de Rothschild lo ha recibido en su despacho, es reinterpretada —traducida— como la expresión chistosa del siguiente pensamiento: «Rotschild me trató como a uno de los suyos, de manera por entero familiar [familiär] o sea como lo hace un millonario [Millionär]». FREUD, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas*, Tomo VIII. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1990 [1905]. Según nuestro punto de vista, lo humorístico no se deja traducir de manera tan inmediata como un sinsentido sensato —y parece ser al revés, una sensatez sin sentido—. Se diferencia así de lo cómico, bajo cuya agudeza puede, casi siempre, detectarse algún pensamiento «serio».

- 1) Relación de engendramiento: «un sistema puede engendrar otro. La lengua usual engendra la formalización lógico-matemática; la escritura ordinaria engendra la escritura estenográfica; el alfabeto normal engendra el alfabeto Braille». ⁶
- 2) Relación de homología: esta relación establece una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos. A diferencia de la precedente «no es verificada, sino instaurada en virtud de conexiones que se establecen entre dos sistemas distintos». Benveniste nos da un ejemplo de la poética de Baudelaire: «los perfumes, los colores y los sonidos se responden». ⁷
- 3) Relación de interpretancia: es la que se instituye entre un sistema interpretante y un sistema interpretado. Es la relación fundamental desde el punto de vista de la lengua dado que «reparte los sistemas en sistemas que se articulan, porque manifiestan su propia semiótica, y sistemas que son articulados y cuya semiótica no aparece sino a través de la reja de otro modo de expresión». ⁸

Sobre esta última relación, Benveniste establece la preeminencia de la lengua por sobre el resto de los sistemas semióticos, dado que sería la única que poseería la facultad metalingüística que le permite crear un nuevo nivel de enunciación donde se hace posible decir cosas significantes acerca de la significancia. Llegará incluso a afirmar que es «la lengua la que contiene a la sociedad» y no al revés.

El éxito de la tesis apenas permite disimular, sin embargo, el hecho de que se trata de un malentendido cimentado sobre la diferencia que Benveniste establece entre las dos últimas relaciones, otorgándole prioridad a la «interpretancia» por sobre la «homología» cuando todo indicaría que *la interpretancia es tan solo una forma particular de la homología*; aquella que establece una correlación entre las partes de dos sistemas signícos sobre la base de «un modelado semiótico». Y eso es porque Benveniste parece desconocer el hecho de que la gran mayoría de los sistemas semióticos pueden explicarse a sí mismos apelando a sus propias posibilidades, tal y como lo hace la lengua. ⁹

⁶ BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística General II*. México, Siglo XXI, 2002 [1974], p. 64.

⁷ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ Dice Benveniste: «la lengua nos ofrece el único modelo de un sistema que sea semiótico a la vez en su estructura formal y en su funcionamiento: 1) Se manifiesta por la enunciación, que alude a una situación dado; hablar es siempre hablar de. 2) Consiste formalmente en unidades distintas, cada una de las cuales es un signo. 3) Es producida y recibida en los mismos valores de referencia entre todos los miembros de una comunidad. 4) Es la única actualización de la comunicación intersubjetiva». BENVENISTE, E. *Op. cit.*, p. 66. Sin embargo: 1) El desarrollo actual de la teoría de la enunciación nos ha enseñado que no solo la lengua cuando habla, habla siempre *de* —como afirma Benveniste—. También el cine, cuando muestra, muestra que muestra y muestra la forma en que lo muestra. 2) No está tan claro ni que la lengua consista efectivamente en unidades distintas que puedan ser claramente diferenciadas en signos, ni que además sea el único sistema capaz de ser formalizado en unidades. 3) El concepto mismo de «valor» de un signo lingüístico implica que incluso en un corte sincrónico dado no podría haber «el mismo valor de referencia» para todos los miembros de una misma comunidad lingüística. 4) No es en absoluto evidente que la lengua sea «la única

Lo que nos interesa aquí, en todo caso, es la idea de que toda transformación de una materialidad discursiva en otra implica siempre una actividad productiva por parte de los receptores —y nunca meramente reproductiva—, dado que, si bien una traducción nunca dice lo mismo que el original, tampoco el original dice siempre lo mismo, ya sea porque cambian los contextos o por su propio devenir temporal. El sentido no puede concebirse sino como un proceso que nunca se detiene, que está siempre en movimiento y en perpetua transformación.

Tanto en una traducción *inter linguas* como en el pasaje entre modos semióticos, el productor —consciente o inconscientemente— tiene la posibilidad de acudir a paquetes de recursos previamente estabilizados en un diccionario, existente o no —onomatopeyas como «¡bang!» o «¡ring!» son automáticamente interpretadas como disparo y teléfono, del mismo modo que el término «creepy» es traducido como «escalofriante»—. Pero también puede realizar operaciones no sistematizadas —reemplazar el sonido de un fusil por «¡crap!» en lugar de «¡bang!», traducir «creepy» como «repulsivo» o intentar producir una nueva oración que sea en sí misma escalofriante o una torre, para citar a Chesterton, cuya sola arquitectura sea malvada.

Al afrontar los problemas de reproducción del original en el ritmo, la sugestión y los niveles sintácticos, la lengua de llegada debe desdoblarse en sí misma hasta el extremo de sacar de sí nuevas posibilidades desconocidas hasta el momento por su propia tradición. Esto significa la renovación de la lengua de llegada en sus niveles sintácticos, sonoros y de sentido. Pero lo mismo puede decirse de la transposición que interpreta (traduce) o traduce (interpreta) «paquetes significantes» de un sistema de signos a otros y al realizarlo debe recurrir a recursos desconocidos en el sistema semiótico que emplea.

2. Nociones básicas sobre transposición

Pese a todo lo que antecede, ha de recordarse, sin embargo, que «transposición» y «traducción intersemiótica» no son términos equivalentes. La transformación de un argumento cinematográfico en una serie televisiva o viceversa no requiere un cambio de modo semiótico aunque sí de soporte, formato, modos de circulación. Cambia el dispositivo, cambia el

actualización de la comunicación intersubjetiva». La gestualidad, por ejemplo, comunica y reparte distancias y cercanías intersujetos sin necesidad de pasar por la lengua. Ciertamente existen sistemas semióticos que, a diferencia de la lengua, no pueden interpretarse a sí mismos; pero se trata de sistemas que han sido previamente engendrados por otros, como es el caso del código morse o los semáforos. La lengua no es el único sistema de signos capaz de desarrollar un metalenguaje complejo. La obra tardía de Levi-Strauss demuestra cómo algunas culturas llamadas primitivas han desarrollado sistemas de clasificación equivalentes a nuestra ciencia moderna a partir de experiencias concretas que no solo no son la lengua, sino que tampoco pueden encuadrarse en cualquiera de los modos semióticos que nuestras culturas se han acostumbrado a percibir como naturales. LÉVI-STRAUSS, C. *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001 [1971]. La música no puede explicarse a sí misma en términos lingüísticos, pero puede hacerlo en términos musicales. La fuga barroca, por ejemplo, es el ejemplo perfecto del modo en que se puede realmente hacer crítica musical utilizando notas musicales, sin la necesidad de pasar previamente por la lengua.

sistema sígnico en el que se inscribe, pero no cambia el medio audiovisual en el que ambas se asientan. Las operaciones de traducción intersemiótica, por otro lado, pueden incluir casos no transpositivos como por ejemplo en la translación de la lengua al lenguaje de señas o en la descripción pormenorizada de una imagen visual.

Si bien la transposición no es un fenómeno exclusivamente moderno, la reflexión sobre las operaciones que esta implica se intensifican a medida que nos adentramos en el siglo xx. El desarrollo de las artes del espectáculo, dada la diversidad de materias significantes que ponen en juego, contribuyó en un principio a crear la ilusión de una plenitud de la que carecía, por ejemplo, la literatura.

Muy pronto, sin embargo, fue evidente que el pasaje de un formato semióticamente más simple a otro más complejo no implicaba que se pudieran decir más cosas y ni siquiera mejor —o de forma más compleja—. Este segundo momento va de la mano con la polémica que acompañó al pasaje masivo de las formas tradicionales —literatura dramática y narrativa— al espacio de las artes combinadas.

El malestar ante el pasaje de la literatura asentada en el libro a un «arte combinada» se concretó clásicamente en la denuncia del daño sufrido por una palabra de la que se creyó que podía aspirar a la transparencia, a la remoción de toda materia que se interpusiera entre la lectura social y sus poderes descriptivos o expresivos. Más tarde, se agregó a este malestar la sensación de empobrecimiento generada por la pérdida de la multiplicidad de sentidos.¹⁰

Esta polémica no estuvo exenta, además, de las resistencias propias de aquellos que conjugaban las tensiones entre literatura y artes del espectáculo con aquellas mucho más antiguas entre «alta cultura» y «cultura de masas».¹¹

Aquello que se muestra en la transposición a los lenguajes híbridos es un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo que, por ejemplo, en el par cine/literatura desborda ambas prácticas y dice aquello que no es posible decir ni en una ni en otra, recuperando así la condición de irreconciliable que funciona como resistencia para evitar un único sentido del discurso. La transposición sería así el procedimiento por el cual se produce un texto

¹⁰ STEIMBERG, O. (2013). *Op. cit.*, p. 99.

¹¹ Según el punto de vista de Andreas Huyssen, el modernismo se constituyó en gran medida a partir de una estrategia consciente de exclusión, a partir del miedo a ser contaminado por una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva. Esta insistencia del modernismo en la autonomía de la obra de arte y en su radical separación de las esferas de la vida cotidiana, de la política, de las relaciones sociales, de la economía, fue sin embargo cuestionada desde el principio: «De la apropiación de Courbet de la iconografía popular hasta los *collages* del cubismo, del ataque del naturalismo a *l'art pour l'art* hasta la inmersión de Brecht en lo vernáculo de la cultura popular, de la explotación consciente de la Madison Avenue por la estrategias pictóricas modernistas hasta el desinhibido aprendizaje del posmodernismo en Las Vegas, ha habido una plétora de movimientos estratégicos orientados a desestabilizar desde adentro la posición alto/bajo». HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1986], p. 6. Estas tentativas, sin embargo, no solo no han sido perdurables sino que parecen además haber inyectado de una nueva vitalidad a la antigua dicotomía.

que, partiendo de un orden determinado por su filiación de origen, permite otra filiación determinada no por un único texto, sino por una intertextualidad. Así lo plantea Grüner partiendo de la obra de Walter Benjamin, para quien toda traducción se construye en el espacio de un imposible que debe ser salvado.¹²

También la transposición semiótica reclama la fidelidad del texto destino sobre aquello que parece decir el texto fuente. El procedimiento es doble cuando esa transposición es además paródica, porque requiere del receptor que reconozca cuales son las operaciones semióticas imitadas.

Su estudio implica considerar, por lo tanto, que los cambios de sentido no solo son atribuibles a decisiones individuales, culturales o regionales sino también, y sobre todo, a las diferencias entre sistemas semióticos, materialidades discursivas, lenguajes, dispositivos y géneros. A medida que la operación transpositiva se aleja en tiempo y espacio del texto fuente, se encontrará entonces también modulada por los intereses y representaciones de los nuevos tiempo, espacio y cultura. Cuando, además, este tipo de práctica se encuentre mediada por los gestos propios del humor y lo cómico, nos encontraremos frente a diversas políticas de lecturas que podrían encontrarse fundadas en cualquiera de las dos direcciones que para aquellas modalidades pueden plantearse.

3. Auto-plagio intersemiótico

Consideremos, antes de adentrarnos en el estudio de la transposición paródica propiamente dicha un caso singular de transformación, bastante común en Fontanarrosa al que podemos denominar autoplagio inter-semiótico. Se trata de una práctica de transposición sin signo humorístico, entre textos de distintos lenguajes o formatos. Sin signo humorístico, decimos, porque son textos ya de por sí irrisorios que al pasar de uno a otro lenguaje no agregan ningún significado cómico. Este ejercicio particular puede también ser pensado a la manera de un lazo invisible que da unidad a una obra que se multiplica en chistes, novelas, historietas y cuentos.

Encontraremos un ensayo temprano de esta operación —pero sin alusión explícita— en el chiste publicado en la tercera página del número 41 de *Hortensia* (septiembre de 1973) que traslada al formato del chiste gráfico un pasaje del relato «Sobre la podrida pista» incluido en *Fontanarrosa se la cuenta*:¹³ «Stuart se detuvo frente al escritorio y tomó [...] una postal 12 x 25 donde se veía él mismo junto a Mulligan, ambos con el uniforme de mercenarios. Bajo el pie de Mulligan, relucía un hermoso negro de 97 kilos».¹⁴

¹² GRÜNER, E. *Op. cit.*

¹³ FONTANARROSA, R. *Fontanarrosa se la cuenta*. Rosario, Encuadre. En este trabajo, sin embargo, citaremos a partir de ahora de la versión de 2013, más accesible al gran público.

¹⁴ FONTANARROSA, R. (2013). *Op. cit.*, p. 113.

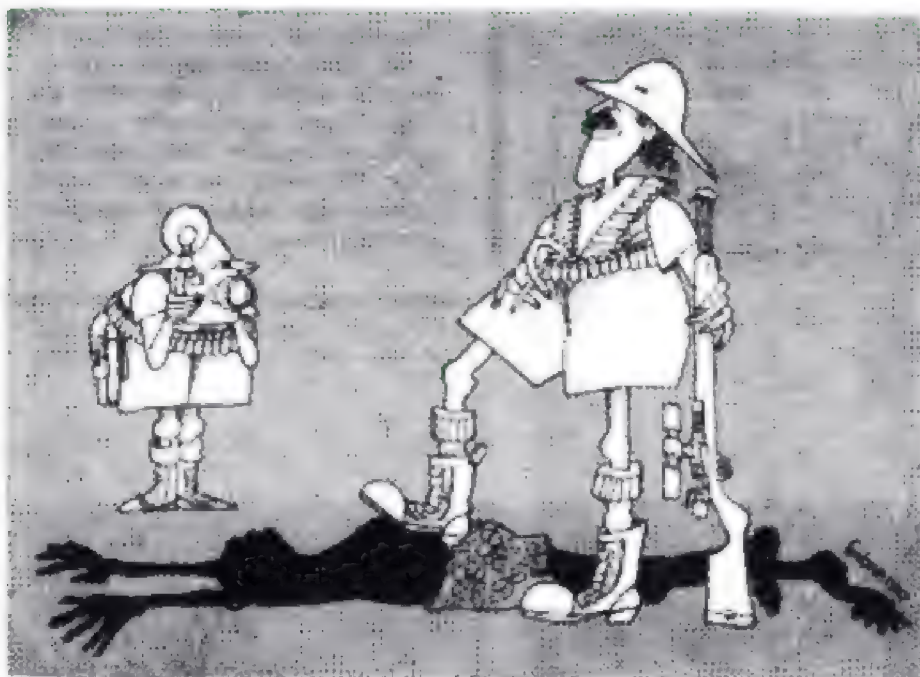


FIG 1. *Hortensia*, n.º 41 (septiembre de 1973).

Como se ve en la FIG. 1, constituye el pasaje del fragmento de un texto mayor hacia un formato que, aunque menor en extensión, debe ser considerado una obra independiente. No se trata aquí de mercenarios, sino de cazadores, lo cual contribuye a autonomizar el sentido: habría que explicar por qué resultaría gracioso y no simplemente sádico que dos mercenarios hayan matado a un negro y adopten la pose de la escena. Mientras que para los cazadores opera una sustitución de sentidos —«seres humanos» por «animales»— que provoca un efecto risible, no por ello menos amargo.

Muchos más explícitas son las transposiciones del cuento a la historieta que muchas veces conservan el título y hasta se anuncian como «versiones» o «versiones libres» de aquellos. Por ejemplo, en la verdadera «puesta en escena» historietística del cuento «Ulpidio Vega»¹⁵ publicado previamente en *El mundo ha vivido equivocado*.¹⁶

La transposición, en este caso, respeta el texto sin quitar o sumar nada. Pero el pasaje de un medio a otro implica en principio fragmentarlo modificando la distribución original de oraciones e imprimiendo por tanto un ritmo nuevo al relato. La clave de lectura de ese ritmo se encuentre quizás en la dedicatoria, presente en la historieta y no en el cuento, a Julian Centeya —pseudónimo de Amleto Enrique Vergiati—, recitador, poeta y letrista de tango, cuya particular manera de decir se adivina entre las pausas que se producen entre uno y otro cuadro (ver FIG. 2).

¹⁵ FONTANARROSA, R. «Ulpidio Vega», en *Fierro* n.º 5, enero de 1985.

¹⁶ FONTANARROSA, R. *El mundo ha vivido equivocado*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1983.

Ulpidio Vega, te nombro. / Y de la apagada sombra de tu nombre rescato tu paso tardo por el empedrado desprolijo de Saladillo y la cierta fama de guapo sin doblez que te persiguió sumisa, como la silenciosa y tenaz fidelidad de un perro. /

Quien te vio alguna vez por el Bajo, no te olvida. / De callada medida, sombrío el porte, mezquinabas palabras como si fueran monedas caras. / Negros los ojos, en la negrura misma que sobre la frente escasa te tiraba encima el ala apenas curva de tu sombrero gris, tan conocido. /

Ulpidio Vega, te nombro. Y de tu nombre exhala un aliento a kerosén barato, a bizcochito, a queso de rallar y vino tinto.

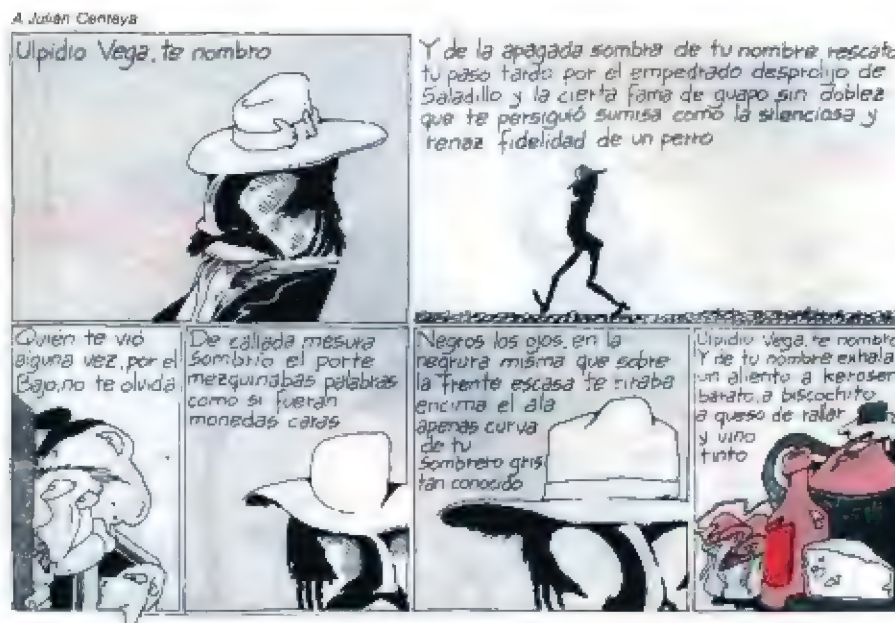


FIG. 2. *Fierro*, n.º 5 (enero de 1985), p. 9.

Se trata, por lo tanto, de la posible interpretación de un texto que en el libro quedaba librado a la musicalidad que cada lector quisiera imponerle. El paso a la historieta parece reclamar en su representación plástica del tiempo la tonalidad de una voz. Que esa voz tenga además nombre propio es una pista que orienta a los lectores hacia un registro anclado en el modo de decir particular del mundo de la poesía lunfarda.

La otra operación es más automática, pero no menos significativa: el reemplazo de las comillas que transcribían el discurso directo libre de los dos Vegas en forma de globos de diálogo. Eso y el hecho de que no haya un solo punto —pero sí comas y signos de exclamación— permite pensar que se está estableciendo aquí un catálogo de equivalencias léxicas entre un sistema semiótico y otro —puntos por espacios entre viñetas, comillas por globos de diálogo.

El resto constituye la ilustración más o menos detallada de aquello que el texto dice, a partir de una serie de decisiones tomadas en pos de la dimensión visual: planos, montajes, diversidad en el ancho de las viñetas, *close ups* —el de la mano de doña Cata sosteniendo el

mate—, cambios de luz —la secuencia que se inicia en la imagen de los dos Vegas midiéndose entre las sombras, con gesto inmutable, sosteniendo apenas el roce del ala de sus sombreros y que culmina una viñeta después en la que ambos nariz contra nariz, muestran los dientes, la rabia deformándoles el rostro, «conteniendo las ganas de agarrarse», la imagen fuertemente contrastada, como si el blanco que lo impregna todo fuera el signo de aquella rabia (FIG. 3)— y hasta de color —el salpicon rojo de la sangre, las uñas de la mujer enredada en la cama con Ulpidio, cuya espalda desnuda dibuja una curva perfecta.



FIG. 3. *Fierro*, n.º 5 (enero de 1985), p. 11.

Pero no hay cambios ni de personajes, ni escenas agregadas, ni viñetas mudas. Todo parece estar al servicio del relato y, quizás por eso, el dibujo, libre de la necesidad de tener que contar algo, alcanza aquí una de los más altos niveles de maestría.¹⁷

4. Transposiciones por todas partes. De la gauchesca a *Tiburón*, pasando por *Don Quijote*

Todas estas transposiciones sin signo paródico serán opacadas por el mucho más frecuente procedimiento de la *transposición paródica*. Esta operación está en la base de las dos obras más reconocidas de Fontanarrosa, *Inodoro Pereyra* y *Boogie el aceitoso*, nacida la primera como una transposición paródica de la gauchesca —no solo la literatura gauchesca, sino también el cine, el radioteatro y el folclore— y la segunda como una versión en historieta del género policial negro o *hard boiled*, más específicamente del cine negro, de quien toma el nombre su protagonista —Boogie el aceitoso es una deformación jocosa de Harry el Sucio,

¹⁷ Otras transposiciones que pueden encuadrarse en la modalidad de auto-plagio intersemiótico se producen por ejemplo entre los cuentos «Edmundo Cachín Medina», «La mayor desgracia», «El récord de Lauven Vogelus», «Los últimos vermicelli» y «Los especialistas» del libro *Nada del otro mundo*. FONTANARROSA, R. *Nada del otro mundo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987; en las historietas «Esa energía sublime», en *Fierro* n.º 6 (febrero de 1985), pp. 9-12, «La desgracia de Juanmiguel Estentóreo», en *Fierro* n.º 18 (febrero de 1986), pp. 13-16, «El record de Louven Vogelio», en *Fierro* n.º 7 (marzo de 1985), pp. 9-12, «Los últimos vermicelli», en *Fierro* n.º 22 (junio de 1986), pp. 42-25 y «Los especialistas», en *Fierro* n.º 13 (septiembre de 1985), pp. 9-12.

protagonista de la *vigilante movie* *Dirty Harry*, de 1971—. Es además uno de los mecanismos más productivos de la primera etapa de Fontanarrosa como historietista (1972-1984), dado que está presente en prácticamente todas las producciones de esa época, incluyendo la muy política *Sperman, el hombre del sexo de hierro* —publicada en la revista *Fierro* entre los números 8 de abril de 1985 y 25 de octubre de 1986—; comenzando por sus transposiciones paródicas de clásicos literarios como *La Ilíada* o *La Odisea*, pasando por las cinematográficas, como, por ejemplo, «Bolonki en la torre» —sobre la película *The towering inferno* (1974) de John Guillermin publicada en *Satiricón* n.º 26 de marzo de 1976—; «Segundos afuera... ¡Sensurround!» —sobre el género cine-catástrofe, evoca entre otros filmes *Airport 1975* (1975) de Jack Smight y *Earthquake* (1974) de Mark Robson, publicada en el número 16 de *Chaupinela* en junio de 1975—; hasta la tardía transposición de la canción de Silvio Rodríguez «La primera mentira» (1969) en la historieta homónima publicada en el número 46 de *Fierro* (junio de 1988).

Según aquí la concebimos, la parodia es un tipo de transformación deliberada y explícita entre un texto fuente y un texto destino, o bien entre un conjunto de textos asimilados mutuamente por una serie de rasgos comunes que van a intentar ser reproducidos en el texto destino, leídos «en clave irrisoria», a través de la deformación, sustitución, reformulación, condensación o desplazamiento de temas, personajes, estilo, núcleos narrativos, estrategias retóricas, etcétera. Deliberada y explícita porque en principio la parodia aspira a ser reconocida como tal. Aspira a que, de hecho, al volver sobre el texto fuente, reconozcamos aquello que la parodia ha puesto entre paréntesis ya sea con un propósito burlesco —parodia cómica— ya sea como homenaje, o simplemente como juego —parodia humorística.¹⁸

Así, por ejemplo, en la serie conocida como *Los Clásicos según Fontanarrosa*, el texto fuente se pone en evidencia, ya sea por la transcripción literal del título, como en «Ivanhoe», «Moby Dick», «La Isla del Tesoro» o «La naranja mecánica», ya sea por algún rasgo de alteración mínima como en «Tiburón, qué grande sos» —por *Tiburón*, sobre la novela homónima de Peter Benchley y la película homónima de Steven Spielberg—¹⁹ o en «La Cabaña del Tío

¹⁸ El mundo clásico conocía, según Giorgio Agamben, una acepción del término parodia, «que la refería a la esfera de la técnica musical». Ella indicaba «la ruptura del nexo *natural* entre la música y el lenguaje, la separación paulatina entre el canto y la palabra. O más bien, inversamente, entre la palabra y el canto» AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 50. De allí la etimología del término: *oda*, canto; *para*: «a lo largo de», «al lado»: «*paródein*, de ahí *paródia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía» GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989 [1981], p. 24. El dato resulta más que significativo cuando consideramos que también Fontanarrosa va a constituir las primeras historias de sus dos personajes más paradigmáticos, tomando como *leit motiv* temas, imaginarios y modo de decir propios de la música popular; Inodoro Pereyra —tomando como referencia lo gauchesco en general pero con fuertes alusiones a la música folclórica— y Boogie el aceitoso —cuyo nombre, más allá de la referencia a Harry el sucio, remite a un conocido ritmo musical norteamericano—. Este mismo procedimiento se extenderá luego a las transposiciones paródicas de *La Ilíada* y *La Odisea*, eligiendo esta vez el motivo del tango —superposición cómica, entre otras cosas, de Homero con Homero Manzi.

¹⁹ FONTANARROSA, R. «Tiburón, qué grande sos», en *Satiricón* n.º 25 (febrero de 1976), pp. 75-77.

Sam» —sobre *La Cabaña del Tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*) de Harriet Beecher Stowe—. ²⁰ En todos estos ejemplos puede advertirse un propósito lúdico mucho más que burlesco, con la probable excepción de aquellas historietas basadas en *blockbusters* hollywoodienses, donde la crítica respecto de lo verosímil del relato cinematográfico o el lugar asignado al *Star System* se hace mucho más acérrima. Paradójicamente, es en estos casos donde la parodia propiamente transpositiva se torna más evidente, dado que las historietas no se limitan a ejercer su transformación irrisoria sobre la trama, sino que hacen su propio comentario sobre el sistema semiótico de procedencia —en este caso, el sistema cinematográfico.

Se pueden resumir en cinco las estrategias por medio de las cuales se establece la transformación transpositiva de signo irrisorio. En primer lugar, por la irrupción de elementos extraños al original, generalmente del orden de lo cotidiano, que contrastan, sobre todo, en los clásicos literarios, tanto con la presunta solemnidad y seriedad del texto fuente como con el contexto sociocultural en el que tiene lugar la trama. En segundo lugar, por la transformación de una serie discursiva en otra de diferente signo —por ejemplo, en «Hamelín tenía un flautista»²¹ las ratas actúan como fanáticas de un recital de rock; o, en «La Ilíada, Partenón y después»,²² al decir que no peleará hasta que no le paguen lo que le deben, Aquiles actúa, en el contexto de la épica griega, como un trabajador en huelga—. En tercer lugar, por la hiperbolización de los procedimientos, argumentos y caracteres del texto fuente. Esta estrategia es más burlesca que lúdica, dado que al llevar al paroxismo algunas de las características propias de personajes y argumentos, establece alguna clase de crítica del original —así en «La cabaña del Tío Sam»²³ la bondad del viejo esclavo que en la novela es señalizada como una marca de su nobleza, llega al extremo de hacerle decir que los negros no se deben vender ni comprar: «se deben regalar»—. En cuarto lugar, por la inversión de argumentos, procedimientos y caracteres, quizás el menos común de los procedimientos utilizados por Fontanarrosa —en «Más bestia que el hombre», parodia de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, es el hombre quien amenaza a la bestia con su humanidad. «No quiero volver a ser un hombre... no quiero volver a ser un hombre», llora el monstruo al final de la historieta.²⁴

Finalmente, podemos señalar una última estrategia transpositiva consistente en reinterpretar el texto fuente de acuerdo con un sentido novedoso nunca exento de ingenio que, sin violentar el orden del original, descubre, por así decirlo, una posibilidad que en este resultaba velada. Esta estrategia, que puede asimilarse a aquella relación que Benveniste había llamado de interpretancia, es particularmente fecunda en «La Odisea no es un bicho»²⁵ o

²⁰ FONTANARROSA, R. «La Cabaña del Tío Sam», en *Chaupinela* n.º 5 (enero de 1975), pp. 23-25.

²¹ FONTANARROSA, R. «Hamelín tenía un flautista», en *Chaupinela* n.º 13 (mayo de 1975), pp. 25-27.

²² FONTANARROSA, R. «La Ilíada, Partenón y después», en *Chaupinela* n.º 10 (marzo de 1975), pp. 23-25.

²³ FONTANARROSA, R. «La cabaña del Tío Sam», en *Chaupinela* n.º 5 (enero de 1975), pp. 23-25.

²⁴ FONTANARROSA, R. «Más bestia que el hombre», en *Los Humores de Satiricón. Humor Negro* n.º 2 (junio 1974), pp. 53-54.

²⁵ FONTANARROSA, R. «La Odisea no es un bicho», en *Chaupinela* n.º 11 (abril de 1975), pp. 25-28.

en «Pabis, Gurus, Laxos & Praxis»,²⁶ trasunto esta última de *Don Quijote*. En la primera, se trastoca el verso homérico en el sentido que los argentinos damos a la palabra verso —«hacer el verso»: engañar, convencer o persuadir por medio de un uso eficaz de la lengua— para arrimar la sospecha de que los relatos de Ulises son un montón de mentiras urdidas para justificar un engaño amoroso —«seguro que estuvo de nuevo en Ogigia con esa loca de la ninfa Calipso» afirma Penélope.

En la segunda la transformación es total. Ya no se trata de un plus de sentido que se agrega a una historia precedente sino exactamente al revés: la historia precedente —el clásico— va a irrumpir en el interior de una historieta de ciencia-ficción que parece respetar hasta ese momento todas las convenciones del género: extraterrestres, naves espaciales y un secreto plan para invadir la tierra que va a ser frustrado por el ingenioso hidalgo de la Mancha en su lucha contra los molinos. Los extraterrestres, amedrentados por esta súbita irrupción de un clásico en un contexto que les es en principio extraño, deciden entonces cancelar su plan de conquista —«¡Nos ha atacado! ¡Pronto... evaluación de daños..! Nos ha destruido la antena Laxos! Un solo impacto y nos ha destruido nuestra maravillosa antena detectora ¡Son seres poderosísimos! Acelere reparaciones Gurus. Informaremos que es mejor olvidar la conquista».

Al final, Sancho Panza, recogiendo a su maltrecho amo, piensa: «Pobre don Quijote... no sirve para nada» sin poder saber que en realidad este ha detenido la invasión de la Tierra. Todo un alegato a favor de los clásicos cuya inesperada irrupción en un género popular dice mucho sobre el modo en que Fontanarrosa lee la Gran Literatura. La transposición del Quijote, o de cualquier otra obra de gran calibre, al interior de una historieta humorística puede parecer una invasión interplanetaria para aquellos críticos, que impedidos de reconocer en las culturas populares operaciones de producción tan complejas como aquellas de la cultura llamada alta, solo ven aquí un mero divertimento, un pasatiempo sin sustancia, sin comprender el valor político implícito en tales operaciones. A fin de cuentas, aquí también, como en todas partes, se trata de impedir la destrucción del mundo, entre muchas otras pавadas.

5. «El Pinino». Un caso de transposición paródica

Ahora bien, esta fecundidad de un procedimiento cuya utilización en la obra de Fontanarrosa se multiplica por relatos, historietas y chistes, va a tener su límite. Ese límite lo marca, hacia el interior de Inodoro Pereyra, el episodio titulado «El Pinino»,²⁷ publicado en su octavo libro y, algunos meses antes, en el interior del diario *Clarín*. Ese límite anuncia el fin de la parodia como operación principal del personaje y su mutación de historieta de aventuras en *comic strip*. A partir de ese momento Inodoro Pereyra verá transcurrir la actualidad

²⁶ FONTANARROSA, R. «Pabis, Gurus, Laxos & Praxis», en *Satiricón* n.º 23 (diciembre de 1975), pp. 31-33.

²⁷ FONTANARROSA, R. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1998, p. 269.

entre sus páginas cediendo el lugar de la acción y proponiéndose como mero interlocutor de aquellos personajes que ahora vendrán a su encuentro.

En «El Pinino» tenemos un ejemplo perfecto de transposición paródica con un mínimo de transformación e intención lúdica, sobre un texto fuente que además es explícitamente reconocido, dado que la historieta se cierra con unas «respetuosas disculpas a Osiris Rodríguez Castillo». El texto parodiado es el famoso «Romance del Malevo» del poeta en cuestión. En rigor, el romance le pertenece más al folclore que a la literatura, pues su fama estaba ligada a su interpretación por parte del cantante Argentino Luna. No es extraño que por lo tanto la transformación no opere solo sobre la materia lingüística del poema, sino sobre la *performance* del recitado. Este plus de sentido se introduce por medio del dibujo, que va a reproducir las inflexiones del rostro y el dramatismo propio del recitador folclórico, con la consabida exageración de los gestos que corresponden a un discurso jocoso. El rostro colérico y enrojecido de Inodoro, los ojos irritados, las venas marcándole el cuello (FIG. 4), trasladan a la viñeta el arrebató pasional propio de aquellos recitados populares.

El texto se acumula en la parte superior de las viñetas sin circunscribirse al globo de diálogo que se encuentra aquí completamente ausente. La necesidad de trasponer la voz entusiasta del recitador folclórico fuerza al dibujante a emplear este procedimiento intermedio entre la onomatopeya —nunca circunscrita y siempre a medio camino entre lo visual y lo lingüístico— y el diálogo —circunscrito por lo general al espacio del globo—. Este recurso será empleado, también, en la transposición de «Ulpidio Vega» a la historieta, que hemos analizado un poco más arriba.

El poema se encuentra comprendido entre dos silencios. El primero nos muestra al personaje como a punto de salir a escena, una mano alzada a la altura del pecho, en el impulso previo al parlamento. En el último, ya con los ojos cerrados, se inclina levemente como para recibir nuestros aplausos. El ritmo describe una curva que se hace más intensa a medida que nos acercamos al clímax trágico de la historia. Los brazos y especialmente la manos describen una gestualidad muy propia de Fontanarrosa. Una gestualidad que además parece formar un mapa autónomo.

La primera operación irrisoria es la sustitución del perro del original por un «gayito enano» cuyo apelativo «El Pinino» evoca graciosamente el de «Malevo» —«No yegaba a levantar, más que una palma del suelo. Lindo porte, güena voz, elegante y pico fino. Por ser un gayito enano, sin tener un nombre a mano, le yamamos: “el Pinino”». La historieta no respeta la división espacial en versos —recurso común en Fontanarrosa— pero sí la rima. La trama se va construyendo por sustituciones más y más graciosas, con la intromisión aquí y allá de citas explícitas —«y se aquerenció en el rancho» por «Y... ahí se quedó, aquerenciao»; «¡Eso sí, pa vigilar, no he visto guardián más fiero» por «Eso sí ¿eh? ¡Muy delicao! / ¿Manosiarlo? ¡Ni le cuento!»—. En aquel, el perro es un animal «capacitao pa'l trabajo» —«¡Qué animal capacitao / pa'l trabajo en campo abierto! / ¡Había que verlo al mentao, / trajinando en un rodeo! / De ser cristiano, ¡clavao / qu'era dotor

aquel perro!—. En este, el gayito es «prolijo y habelidoso pa los quehaceres domésticos» —«Que ya picaba un salame, que envenenaba unos cueros o apisonaba la tierra con sus patas de tres dedos».



FIG. 4. FONTANARROSA, R. (1998). *Op. cit.*, p. 269.

El punto de mayor tensión llega cuando el gallo, hecho una furia, intenta atacar a su dueño —tal y como le sucedía al malevo—. La escena reproduce casi punto por punto el dramatismo del texto fuente —«Yo estaba echáu en el catre, como chumbándolo al sueño» por «Yo me había echao en el catre / pa' descabezar un sueño»— cuando se escucha el grito —«¡De repente siento un grito, un alarido: Rosendo» por «y un redepente, aquel grito / como de terror: “¡Rosendo!”» (FIG. 4)—. Aquí se introduce, sin embargo, un nudo narrativo que está ausente en el poema parodiado. En este la rabia del perro es un elemento que no se explica ni necesita ser explicado. Está presupuesto en el sino trágico de su protagonista. En el texto de Fontanarrosa, en cambio, la furia del «Pinino» es producto de un equívoco bastante gracioso: «¿Por qué se habrá puesto así? ¿Comió ortiga esta mañana? Decía mi china yorosa, y aún sostenía en las manos, la cascarita pecosa de un güevo de gayina enana». Se trata, por lo tanto, de la inversión perfecta del poema de Osiris Rodríguez Castillo. Allí el perro es muerto en defensa del hijo del narrador: «No tenía pa' elegir, / **hermano!** 'tabas enfermo. / Jué po'l, cachorro, ¿sabés? / ¡De nó, no lo hubiera hecho!». Aquí, al revés, es la patrona la que ha aniquilado a los hijos del «Pinino»:

¡Como pa no disgraciarse! Eya no se daba cuenta de esa burla del destino. No había que achacarle el cargo. Meta hacer licor de güevo, mientras tanto, sin quererlo, con la familia 'el Pinino taba haciendo un trago largo.

El final es, a su manera, tan dramático como el original:

«¡Perdoná **hermano!**» —le dije— «¡Perdoná, no quise hacerlo!» Yoré hincáu frente a la oya ande giraba, ya muerto. —«¡Yo sé lo que es un gurí. Puedo saber qué es un güevo!» [luego de lo cual se lo comen] Esa noche, casi sin hambre, lo comimos en puchero. Y a mí hasta me parecía que, desde el plato, con un ala me hacía un gesto, como diciendo bajito: «Yo lo perdono, Rosendo».

En las últimas viñetas se expanden por hipérbole los últimos versos del original:

Osiris Castillo: **Por eso** es que, desde entonces, / no me gusta tener perro; / y cuando voy de a caballo, / me parece que lo siento / seguir abajo 'el estribo, / ¡trote y trote por el **tiempo!**»; Fontanarrosa: «**Por eso** desde aquél día, eché las vacas al campo, abrí la puerta 'el chiquero, dejé dir a los cabayos; y ande tenía el gayinero hice un livin-comedor ande, a veces, paso el **tiempo**. No quiero más animales ¿Pa qué? si cuando los veo, me ricuerdo del «Pinino», de esa tarde y de ese gesto, como diciendo bajito: «...Yo... yo lo perdono, Rosendo».

Este episodio constituye un momento muy particular en la vida del personaje. Completamente instalado en *Clarín* y en el terreno del discurso periodístico, ya no habrá lugar para la parodia entre sus páginas. La maestría con que Fontanarrosa resuelve un tipo de transposición que había sido ya ensayada por lo menos tres veces²⁸ merece sin duda nuestro aplauso. Aquí la transposición paródica opera tanto en el nivel lingüístico como en la operación de transformación que traslada un recitado teatral al lenguaje de la historieta cuidando de evocar tanto los gestos y movimientos de aquellos cantores como los matices y tonos de su voz. A partir de este momento, sin embargo, no solo Inodoro Pereyra, sino la entera obra gráfica de Fontanarrosa ira abandonando el procedimiento descrito hasta emplearlo casi con exclusividad en sus relatos y cuentos —aún seguirá publicando, sin embargo, algunas trasposiciones paródicas en la revista *Fierro*, hasta fines de los años ochenta.

Cuando Inodoro se incline y se despidan, estará también diciendo adiós a un tipo de procedimiento en el que quizás su autor ya no podrá decir nada nuevo.

Conclusiones

En las páginas precedentes, hemos analizado el uso reiterado del procedimiento de la transposición paródica en la obra de Roberto Fontanarrosa. Se trata de una operación semiótica bastante frecuente en la historieta humorística, que llegó a constituir un género en sí mismo, por ejemplo, en las páginas de la revista *MAD*, tanto en su original norteamericano como en sus versiones vernáculas; o en la revista argentina *Hortensia*. Esta operación, como dijimos, realiza una transposición semiótica, es decir, un cambio de sistema de signos —de la historieta al cine, de la literatura a la música, de la música a la historieta— desde un punto de vista humorístico. No limita, por lo tanto, los procedimientos paródicos de deformación, sustitución, reformulación, condensación o desplazamiento de temas, personajes, estilo, núcleos narrativos o estrategias retóricas al nivel del enunciado lingüístico o del relato, sino que los aplica también al pasaje entre un modo semiótico y otro.

²⁸ En la frustrada payada de «Payada con un negro», FONTANARROSA, R. (1998). *Op. cit.*, p. 34 y en *Hortensia* n.º 39; en «Recital», FONTANARROSA, R. (1998). *Op. cit.*, p. 43 y en *Hortensia* n.º 41; y en «La Telesita», FONTANARROSA, R. (1998). *Op. cit.*, p. 37 y en *Hortensia* n.º 43.

Que una operación semiótica devenga un género es un hecho discursivo más que frecuente, como lo atestigua el mismo caso de la parodia no-transpositiva. Este devenir género suele implicar, sin embargo, una relativa automatización de los procedimientos que se estancan entonces y pierden su capacidad para decir cosas nuevas de maneras novedosas. La relación de homología, por la cual, según Benveniste, se establecían conexiones creativas entre dos sistemas distintos, deviene una relación de engendramiento, en la cual un sistema engendra a otro sin apertura a la novedad o al cambio discursivo, como suele suceder en el estabilizado sistema de las onomatopeyas que buscan representar visualmente el plano sonoro.

No es el caso de Fontanarrosa, sin embargo, quien antes de la estandarización, suponemos, prefiere abandonar el procedimiento. La gran mayoría de sus historietas construidas a partir de la transposición paródica no se reducen a ser un mero jugueteo lúdico con los textos parodiados, muy por el contrario, casi todas, y más especialmente las series largas como *Inodoro Pereyra*, *Boogie el aceitoso*, *Sperman: el hombre del sexo de hierro* o las *Semblanzas deportivas* participan antes de un proyecto, es decir, una lectura y una interpretación de aquellas obras, conjunto de obras o géneros a los que se enfrenta. La relación de homología deviene entonces interpretancia. *Inodoro* relee la gauchesca y se constituye ella misma, una continuación de la misma, una suerte de «gauchesco urbano»; *Boogie el aceitoso* explora, desde el *hard boiled*, el imaginario cultural norteamericano, devenido luego global; *Sperman* se constituye un interpretante particular para comprender, a partir de la historieta de superhéroes, la reactualización de la Guerra Fría en la era Reagan y los clásicos vuelven a leer, desde la cultura popular, las grandes obras de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística General II*. México, Siglo XXI, 2002 [1974].

BERGSON, H. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Éditions Alcan, 2002 [1900, 1924].

BERMÚDEZ, N. «Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros», en *Estudios Semióticos*, n.º 4 (2008).

CUADROS CONTRERAS, R. *Técnica y alteridad: el robot humanoide en las transposiciones de la literatura al cine*. Ibagüé, Universidad de Ibagüé, 2011.

FONTANARROSA, R. «Más bestia que el hombre», en *Los Humores de Satiricón. Humor Negro* n.º 2 (junio 1974), pp. 53-54.

— «La Cabaña del Tío Sam», en *Chaupinela* n.º 5 (enero de 1975), pp. 23-25.

— «La Ilíada, Partenón y después», en *Chaupinela* n.º 10 (marzo de 1975), pp. 23-25.

— «La Odisea no es un bicho», en *Chaupinela* n.º 11 (abril de 1975), pp. 25-28.

— «Hamelín tenía un flautista», en *Chaupinela* n.º 13 (mayo de 1975), pp. 25-27.

— «Pabis, Gurus, Laxos & Praxis», en *Satiricón* n.º 23 (diciembre de 1975), pp. 31-33.

— «Tiburón, qué grande sos», en *Satiricón* n.º 25 (febrero de 1976), pp. 75-77.

— «Esa energía sublime», en *Fierro* n.º 6 (febrero de 1985), pp. 9-12.

— «El record de Louven Vogelio», en *Fierro* n.º 7 (marzo de 1985), pp. 9-12.

— «Los especialistas», en *Fierro* n.º 13 (septiembre de 1985), pp. 9-12.

— «La desgracia de Juanmiguel Estentóreo», en *Fierro* n.º 18 (febrero de 1986), pp. 13-16.

— «Los últimos vermicelli», en *Fierro* n.º 22 (junio de 1986), pp. 42-25.

— *Nada del otro mundo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

— *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1998.

— *Fontanarrosa se la cuenta*. Rosario, Encuadre

— *Los trenes matan a los autos*. Buenos Aires, Planeta, 2013.

FREUD, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas*, Tomo VIII. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1990 [1905].

GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989 [1981].

GRÜNER, E. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1986].

LÉVI-STRAUSS, C. *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001 [1971].

LINK, D. «Zapping», en *Radar Libros*. Suplemento de *Página/12*, 1 de junio de 2001. Disponible en www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-06/01-06-17/nota5.htm

STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel, 1993.

— *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

CuCoEntrevista

Entrevista con **MIGUEL ÁNGEL MARTÍN**

Por Kike Infame



Miguel Ángel Martín (León, 1960) es un autor controvertido que siempre ha sabido tocar la tecla de la provocación. Martín es, además, uno de los creadores que mejor se han adaptado a los cambios del mercado editorial sin perder nunca su esencia. Toda una estrella en Italia, el compromiso de Reino de Cordelia con su obra nos acerca a una de nuestras voces más singulares. A través de una conversación mantenida con Martín, Kike Infame repasa sus títulos más emblemáticos y algunos de los elementos más identificativos de su obra.

¿Cuáles son los referentes que te llevan a querer dedicarte a los cómics?

Desde niño siempre me han gustado mucho los cómics, aunque nunca han sido mi lectura principal. Lo que más me gustaba eran los dibujos y solía copiar los de Disney. Sería a los trece o catorce años cuando descubrí la obra de autores como Moebius y decidí que me gustaría dibujar cómics.

No obstante yo estudié Derecho; lo dejé a mitad de carrera. Quería ser fiscal y tenía la ingenua idea de que se podía compatibilizar con ser dibujante. Una compañera de clase tenía un novio con un grupo, Los Patógenos, y me pidió que les hiciese una cubierta para una casete, después un cartel para los conciertos y a partir de allí ya dejé la carrera en tercero.

Es curioso porque parece que ya está presente una de las constantes de tu obra, que es el interés por el crimen.

Efectivamente [risas]. De hecho, las primeras colaboraciones que hice en 1985 o 1986 para el periódico *Crónica de León* eran ilustraciones para la sección de sucesos. Todo ese ma-



Miguel Ángel Martín en su estudio.
Fotografía: Carmen González

terial se ha recopilado en el tomo que se llama *Crónica negra* (Reino de Cordelia, 2017).

Para mí fue muy importante a nivel artístico descubrir a finales de los setenta la escena



Crónica negra. «El botas» asesina a su amante.

de la música electrónica industrial internacional. Se puede decir que era *underground* porque no se podía encontrar en las tiendas y era rarísimo escucharlo en la radio. Allí se trataban otros temas. Por ejemplo, Whitehouse, que es mi grupo de cabecera, dedicaba muchos de sus temas a los asesinos de masas. Eso influyó en mis contenidos. Se hizo una exposición en León en Bombart, en el barrio Húmedo, y pasó un periodista, Jesús Egido, que es hoy mi editor. Le gustó

mucho la exposición y me hizo una entrevista para *Crónica* y empecé a colaborar en el periódico. Era un material bastante salvaje porque estaba basado en historias de asesinatos.

No sé cómo lo recibiría el lector de la época.

Yo me lo tomé con sentido del humor. Yo interpretaba los asesinatos usando muchos

recursos del cómic. Había tiras, onomatopeyas... Había gente a la que le hacía gracia, pero también escribía mucha gente quejándose porque le parecían muy «sobradas» [risas].

Es algo muy presente en tu trabajo, explorar cuáles son los límites entre la ficción y la realidad.

Pues sí. Al coger algo real y llevarlo al extremo lo convierto en una ficción y lo distancio de la realidad de origen. Es una ficción y no hay que tomárselo en serio. Eso hay mucha gente que no lo entiende.

Para mí uno de los grandes creadores de todos los tiempos es Marcel Duchamp. Duchamp lo que hace es cambiar el punto de vista. Coge un urinario y lo mete en una exposición de arte y lo llama *Fuente*. Eso convulsionó todo el mundo del arte. Puedes entrar en su juego o no. En mi caso, hago lo mismo que Duchamp. Voy a coger la pedofilia, la violación, todas las salvajadas del ser humano que ya había descrito el marqués de Sade, y lo voy a dibujar para que veas lo peor del ser humano desde otro punto de vista.

Una de las características de tu trabajo es que no emites juicios de valor sobre lo que el lector está viendo.

Y eso hace que mucha gente no pueda soportar mis cómics. Por lo general en las historias tienes unos juicios morales y te dicen quiénes son los buenos y quiénes los malos. En las películas de psicópatas, mal llamadas de psicópatas porque la mayoría de las veces son de policías persiguiéndoles, suele haber siempre juicios. Una película emblemática es *Henry, retrato de un asesino* (John McNaughton, 1986). En ella no hay persecución ni policías. La crítica sí que la valoró, pero al público eso no le gusta. Prefiere ver

una cosa que puede estar bien hecha pero mediocre, como *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991).

Yo parto de la base de que los lectores no son idiotas y tienen su propio criterio para saber dónde hay un hijoputa. Por lo visto los productores no lo tienen tan claro y tienen que decir que las cosas son así para que el espectador lo comprenda. Yo quiero creer que tengo la razón y que la gente es más lista que eso.

En *Crónica de León* empiezas a publicar «Keybol Black», un personaje fascista que sirve para tratar temas de moda en la época como la recuperación de los subgéneros. En tu caso los reinterpretas de un modo que hace que aguanten bien el paso del tiempo frente a otras obras del momento.

Bueno, en realidad, «Keybol Black» no es un fascista porque no tiene ideología. Es un asesino que tiene licencia para matar y la utiliza, no como James Bond que casi nunca mata a nadie.

Sí que es cierto que yo quería recuperar esos géneros de serie B o serie Z que me gustan mucho. También hay referencias a David Cronenberg y aparecen parásitos por muchos sitios. También había un cachondeo con las pelis de los ochenta o finales de los setenta como Russ Meyer, *Terminator* (James Cameron, 1985) o Charles Bronson. En el caso de Charles Bronson siempre hay un componente moral en sus acciones. A «Keybol Black» no le preocupan los buenos y los malos. No está en absoluto ideologizado.

También mucha gente me pregunta si el personaje de «Keybol Black» es o no gay. Es el lector el que tiene que sacar sus conclusiones.

La serie se publicaba en un periódico, así que no podía meter sexo, el sexo raro que me gusta a mí. Podía meter algo de sexo convencional, algún desnudo, pero no me interesaba. Sí que hay violencia bastante pasada de vueltas. Hubo muchas quejas porque la gente no entiende que es sentido del humor como puede ser el de Troma.

Es una época reciente, pero hoy sería inviable.

En su época era posible porque era un periódico de provincias. En diarios como *El País* era inimaginable y hoy no sería posible en ningún lado. La libertad que te daban los directores en esos momentos hoy no la encuentras ya. En la época había muchas ganas de reírse, desde la radio y la prensa se quería pasar página de la época franquista y había un espíritu lúdico que hoy se ha perdido completamente.

Desde tus comienzos, tu estilo ya está muy definido. Un blanco y negro muy puro, unas figuras redondeadas que hace que sean reproducibles en muchos formatos, unos edificios que son grandes bloques futuristas, los coches que vuelan, el *Game Over* final... Es difícil encontrar un autor que tenga tan clara la línea de su trabajo desde el principio.

Gracias. Te lo acepto como un cumplido. Por cierto, lo de *Game Over* viene de los videojuegos. Ya estamos diciendo que es un juego la historia, no hay que tomársela en serio. Sin embargo, la gente no deja de tomársela en un sentido literal. En la época, era buena la polémica, pero ya aburre un poco. Era un momento muy diferente. No solo es que entonces no hubiese Internet, es que ni siquiera existían Antena 3 o Tele 5. Los medios de comunicación eran cine, televisión, radio, cómics y literatura.

Los cómics en aquel momento, inicios de los ochenta, vivieron un momento de auge.

El Víbora, sin ir más lejos. Una de las mejores revistas a nivel europeo. Otra eclosión fantástica fue la de Los Humanoides Asociados en Francia, donde se desbordó la imaginación. Hay un cambio en la forma de hacer los cómics, empezando por autores como Robert Crumb. Eso ha venido muy bien para que hoy haya grandes diferencias de temas y estilos, y todo empieza en los años sesenta y setenta. Algo que pasó en la música también, por cierto.

En los ochenta en España destaca un editor, Toutain, con el que empiezas a colaborar asiduamente. A partir de quedar segundo en el concurso de Zona 84 empezáis a trabajar juntos y nace la serie «Space Between».

Efectivamente, creo que fue en 1989 en el que quedé segundo y en 1990 empecé a publicar el primer capítulo de «Space Between».

Entre el año 1984 y 1987 me fui a Barcelona desde León para enseñar mi trabajo y siempre me rechazaron. De hecho, el propio Toutain me rechazó la historia con la que quedé segundo en el concurso. En aquel momento no lo tuvieron claro, pero al ser elegida por un jurado joven hizo que lo pensasen de otro modo.

Me encargaron la serie «Space Between» sobre los medios de comunicación, y empecé a meter todos los temas que me interesaban: la música industrial, los asesinos, la pornografía pasada de rosca, la tecnología y los virus... y probablemente sea mi serie más seminal, de la que salen obras posteriores como *Psicopathia Sexualis*, *Rubber Flesh*...

Empecé a publicar y comenzaron a llegar cartas quejándose. Ese año fui al Saló del Còmic y se lo comenté a Toutain. Él me dijo que siguiese así. Me apoyó porque se dio cuenta de que esas polémicas eran buenas para la revista y para mí, aunque en ese momento yo no fuese consciente.

Cuando acabó la serie, me pasó a *Totem*, donde hacía un material más sobrado. Nunca olvidaré una carta de la época. Era de dos *heavies* de Galicia que decían que les parecía buenísima la revista, todos... menos Miguel Ángel Martín. La respuesta de la revista fue buenísima: «Pero si Miguel Ángel Martín es lo más *heavy* que se ha visto en tiempo» [risas].

Toutain es un personaje singular. En el momento en el que empiezas a publicar, él ve una necesidad de cambio y es el momento en el que empieza a publicar a nombres hoy consagrados como Miguelanxo Prado o Pascual Ferry.

O Fernando de Felipe, Óscar Aibar... Toutain tenía un redactor muy majo, Andrés Hispano, que estaba muy al tanto de lo que se hacía contemporáneamente y en el que se apoyó a la hora de elegir una serie de nombres que son esenciales para el cómic en España.

***Space Between* anticipa una de tus obras más polémicas: *Psicopathia Sexualis*, que se publica en las revistas de la época y que siempre ha tenido problemas, tanto aquí como en el extranjero.**

Sí, sobre todo en Italia. Cuando se publicó allí en 1995 la fiscalía de Cremona secuestró la edición bajo la acusación de inducción al suicidio, pedofilia y homicidio, nada menos. Fue una cosa muy rara porque el tebeo no

estaba distribuido. Eso hizo que mi editor, que era el que estaba procesado, estuviese con juicios durante cinco años. Para mí fue una publicidad gratuita que me vino muy bien. Siempre digo en las entrevistas que agradezco la publicidad gratuita que nos hizo la fiscalía. A los cinco años, el editor fue absuelto y ahora el libro se puede editar.

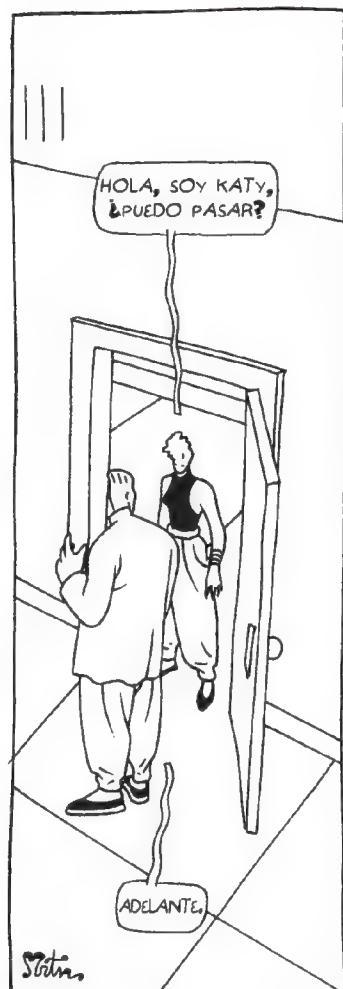
Paradojas de la vida, el año pasado, en el Festival de Roma, *Total Over Fuck* (Pesce Nicola Editore, 2016), que es el recopilatorio de mis cómics más fuertes: *Psicopathia Sexualis*, *HardON*, *Anal Core* y *Snuff 2000*, fue premiado *ex aequo* junto a un álbum de Paco Roca como mejor cómic europeo del año. El primero lo secuestran y la recopilación de las cuatro salvajadas lo consideran el mejor álbum europeo [risas].

¿Cómo nace *Psicopathia Sexualis*?

Eran historias que tenía dibujadas antes. Empecé a dibujarlas a principios de los ochenta influido, sobre todo, por la música de Whitehouse. Tenía tres o cuatro historias ya dibujadas pero con un estilo muy distinto, influido por Calonge. Aún tengo algunas por casa. Las llevé a Barcelona y me las rechazaron por ser muy violentas. Después de *Space Between* redibujé las páginas con el estilo que todos conocemos. En realidad es la primera serie que hice, antes de *Crónica Negra*. Ya allí vi que era difícil mezclar sexo y violencia, pero después de *Space Between* lo fui introduciendo en los tebeos de Toutain.

Hablas de sexo y violencia. Hay una mayor tolerancia a la violencia en los medios actuales.

Según el tipo de violencia que sea. Si es una violencia tipo Charles Bronson no hay problema. Si es una violencia como la que se



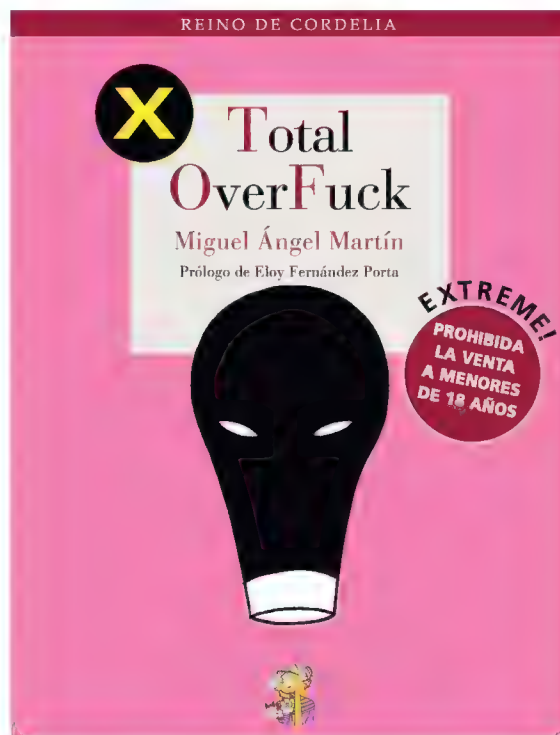
Psicopathia Sexualis. El Martín más polémico.

muestra en *Henry, retrato de un asesino*, ya sí que lo hay. Pasa lo mismo en el sexo. En todas las series actuales hay mucho sexo. Da igual que sea *Juego de Tronos* o *Roma*: hay sexo, pero *mainstream*. Eso no da problemas.

El problema es cuando introduces algo de sadomasoquismo. No he visto *50 sombras de Grey* (Sam Taylor-Wood, 2015), pero tiene pinta de ser una mierda. Yo vengo de ilustrar al marqués de Sade, así que no creo que me vaya a asustar. Por ejemplo, la magnífica adaptación que realizó Pasolini de *Los 120 días de Sodoma* (1976) tuvo entonces muchos problemas, y los sigue teniendo hoy. Hay sexo y violencia y la gente no lo va a tolerar por mucha ficción que sea. El marqués de Sade escribía ficción. Él nunca hizo nada de lo que escribía. Tuvo problemas con prostitutas con las que pactaba algunos azotes. Sí que es cierto que luego le denunciaron, pero, hasta donde sé, nunca violó ni mató a nadie. Se pasó treinta y dos años en la cárcel perseguido por la monarquía, la república y sobre todo por su suegra, que no podía soportar que pasara de su hija.

En *Total Over Fuck* (Reino de Cordelia, 2010), que recopilas tu obra más salvaje, podemos ver la presencia de la pornografía y el fetichismo, que son dos constantes en tu obra.

Efectivamente. Me interesan mucho los dos temas. No me interesa la pornografía convencional tipo Rocco Siffredi o Nacho Vidal. Me interesa una pornografía más específica que muestra los gustos del marqués de Sade. Me interesan los objetos y la puesta en escena. Recuerdo hace bastantes años que un amigo de León me llevó a la inauguración de unos *sex-shops* gigantes que había en Atocha. Había unas cabinas con chicas y



Cubierta de *Total Over Fuck*
(Reino de Cordelia, 2010)

sexo en vivo. Había también otras cabinas con películas muy variopintas, que funcionaban con monedas. Me llamó la atención una en la que se veía a dos chicas con trajes y máscaras de látex en una sala quirúrgica. Hablaban en una lengua vikinga, no sé si sería danés o alemán. En la película no había sexo. Se tocaban, se metían objetos por aquí y por allá, pero no había lo que podemos entender por sexo. Lo podías ver como una película surrealista. Esa película estaba pensada para excitar, pero tenía unos valores artísticos para mí. La puesta en escena, los trajes... A partir de allí me empezó a interesar todo el tema. De hecho mi logotipo es una máscara de gas.

Cada capítulo de *Psicopathia Sexualis* lo terminas con declaraciones, reales o inventadas, de los grandes asesinos en serie de la historia reciente.

Algunas no son reales. Está todo mezclado. Yo no hago cómics históricos, sino cómics de diversión, y lo mezclo para que la gente piense: «qué cosas tienen los asesinos».

***Psicopathia Sexualis* es uno de tus trabajos más conocidos. Después de cuarenta años, ¿cómo vives que sea tu obra más recordada?**

Me parece bien. En realidad los tebeos más explícitos que tengo son los recopilados en *Total Over Fuck*. En el resto de mi trabajo hay algunas referencias al sexo y la violencia, pero son puntuales. De hecho, en Italia soy especialmente conocido por *Brian the Brain*, que es un melodrama en toda regla. Es verdad que se me asocia con el tema de la psicopatía, la violencia y demás cuando es lo que menos he tratado, curiosamente.

Supongo que es lo que llama la atención a la gente, el Martín polémico, pasado de rosca. No me parece mal, porque me ha dado un nombre, también. Es un cliché. Una vez me pasó que me iban a llamar para una colaboración para un periódico y al final decidieron no hacerlo. Yo he hecho tebeos para niños en el suplemento infantil de *Diario 16*. Eran las historietas de *Días felices*, con niños y para niños en los que no se mataba a los niños. He hecho de todo, aunque a veces me encasillen en la ultraviolencia.

He hecho *Kyrie*, *Nuevo europeo*. Es una *sit-com* de *funny animals* en torno a una máquina de café. Lo hice ocho años antes de que apareciese *Camera café*, que nació como serie en Francia o Italia.

Allí vemos otra característica de tu obra. El cuidado por los diálogos en los que, de un modo más sibilino que los elementos de tortura, buscas poner en solfa conceptos morales que damos por supuesto.

Efectivamente. Para mí no es incompatible. Puedes ser explícito o no. Intento que mis diálogos sean chocantes para el lector, que tenga un punto de vista diferente sobre las relaciones humanas, la tecnología o el mundo en el que vivimos.

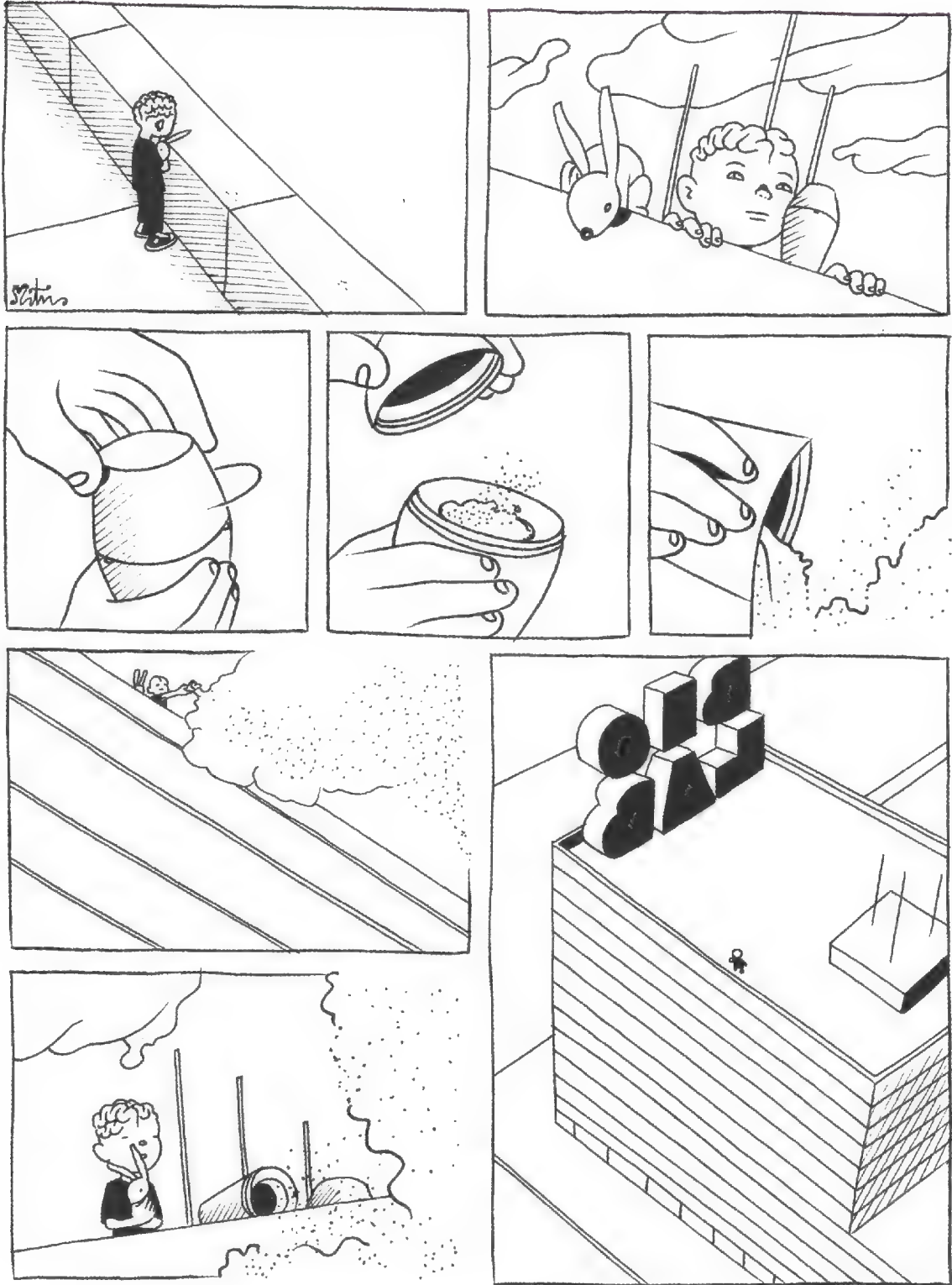
Hablabas de *Días felices*, en el que conocemos a Brian the Brain.

En efecto. Entre los chicos de la clase hay uno que tiene el cerebro por fuera y es él. En ese momento no pensaba que fuese un personaje independiente. Se me ocurrió después. La revista *Krazy Comics*, que era una revista de crítica, me pidió una serie de una página, y se me ocurrió el personaje. En ese momento se empieza a publicar la revista *Makoki* y me ofrecieron colaborar, y les presenté el personaje. Se lo comenté a la gente de *Krazy Comics* porque en ese momento en *Makoki* pagaban muy bien —eso cambió luego— y allí aparecieron unas cuantas historias.

— Los años noventa —

La serie continúa en *La Cúpula*, con la que empiezas a colaborar. El mundo del cómic está cambiando en los años noventa y *El Vibora* ya no es la revista de sus comienzos. Un nueva generación va entrando en la revista y algunos formatos intentan captar los ecos del cómic alternativo que se está produciendo en Estados Unidos y Canadá. Así surge el formato Brut Comix.

Efectivamente. En ese momento, empiezo a colaborar en la revista *El Vibora* con *Rubber Flesh* y, como bien dices, nace un nuevo formato que se asemeja a lo que hacían en América autores como Chester Brown o Daniel Clowes con su *Eight Ball*. Me propusieron hacer un cómic para la colección de Brut y



Brian the Brain.

allí metí las páginas que ya tenía hechas para el *Makoki*, añadí una nueva y además realicé dos series complementarias: *Bug*, que es una serie sin palabras protagonizada por bichos e insectos, y *Life Fading*, en la que trataba el tema de la eutanasia. La serie fue polémica, de hecho la quise llevar a *El Víbora*, pero no pudo ser. La serie está protagonizada por un funcionario que se dedica a aplicar la pena de muerte. Está hecho con sentido del humor y el personaje es, además, donante de semen para reproducción asistida.

Es la época en la que Hernán Migoya y Félix Sabaté buscan en otros mercados nuevas propuestas.

Sí, y también estaba el actual director de La Cúpula, Emilio Bernárdez. Siempre apoyó mi trabajo. De hecho, Berenguer no estaba muy convencido de publicarme y fue Emilio el que le convenció de realizar *Rubber Flesh*. También apoyó el trabajo de Migoya o Sabaté, gente joven que estaba aportando sangre fresca a la revista. La gente pensaba que la revista ya no era la misma, pero estábamos en los años noventa y no podías mantenerla como en sus comienzos. *El Víbora* de los ochenta bebía de los setenta y encajaba muy bien en ese momento, pero una nueva generación estaba mirando a otros nombres del *underground* como Daniel Clowes, Charles Burns, Chester Brown... más que a Robert Crumb. Empezaron a llegar también los cómics japoneses a *El Víbora*, primero con autores independientes, luego autores autóctonos empezaron a mostrar su influencia. La revista se iba adaptando a los tiempos que corrían y en ese sentido Migoya y Sabaté hicieron una gran labor.

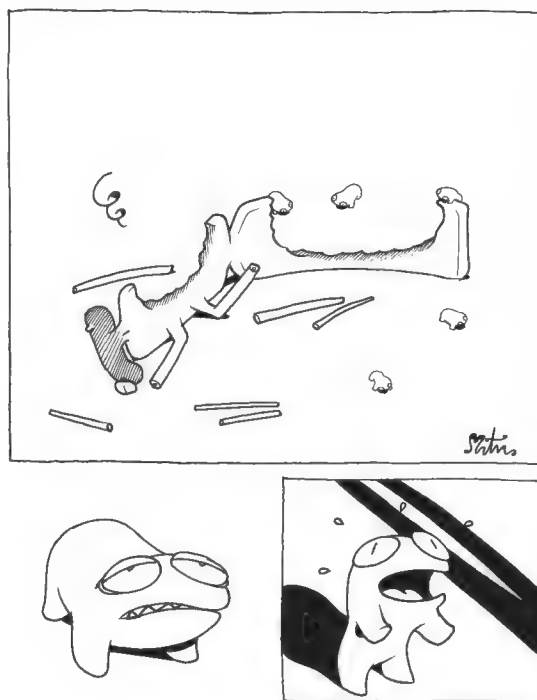
Hablas de *Bug*, una serie para todos los públicos que muestra otro de tus temas

recurrentes: la presencia de virus, ya sean analógicos o digitales.

Eso es, tecnológicos y de todo tipo. *Bug* es una mezcla entre insectos, bichos, parásitos, virus... Es una historieta de humor con algún golpe escatológico con los intestinos, pero es para todos los públicos.

Llama la atención la capacidad icónica que tienen todos tus trabajos. Hablabas antes de tu logotipo, la máscara de gas, y, en el caso de *Bug*, se ha llevado el personaje a todo tipo de *merchandising* imaginable.

Me parece fantástico que eso suceda. Siempre soñé tener personajes lo más populares posibles y que la gente los viera y los consumiera por todas partes. Eso lo he conseguido, pero no de forma masiva. En el año



Bug. Los virus son una constante en la obra del autor.

2000, Borja Crespo realizó un cortometraje, *Snuff 2000*, basado en mis historias, y estuve en el rodaje. Estaba encantado de estar en mi mundo con los actores vestidos con los trajes de caucho, las corbatas fucsias. Fue una experiencia. Me hubiese encantado que Borja hubiese hecho un largometraje de tirada internacional en lugar de un corto, pero al menos sé lo que es estar en tu propio mundo, en un escenario construido para ti.

En *Rubber Flesh* vemos, a pesar de estar realizado por capítulos, la sensación de estar realizando una obra compacta a pesar de no estar pensada para ser recopilada posteriormente.

Claro. En aquel momento, La Cúpula pensaba que había que apostar por las historias autoconclusivas porque veían que los continuarás no interesaban a los lectores y es lo que me pidieron, pero yo siempre tuve en mente hacer una historia larga.

A pesar de todo, la historia la iba improvisando, en cada capítulo sabía a dónde quería llegar.

Lo mismo pasa con *Surfing on the Third Wave*, que fue la siguiente serie, o con *Bitch*. Eran historias autoconclusivas pero yo tenía claro que los personajes iban evolucionando hasta que pusieran punto y final a la serie en la revista.

Centrándonos en *Rubber Flesh* (Reino de Cordelia, 2017). Monika Ledesma sufre un accidente. Descubre que le han hecho una operación y le han implantado biosilicona, lo que hace que su cuerpo se reproduzca como si fuese una estrella de mar. A partir de ahí empieza una persecución constante que compagina con su vida cotidiana.

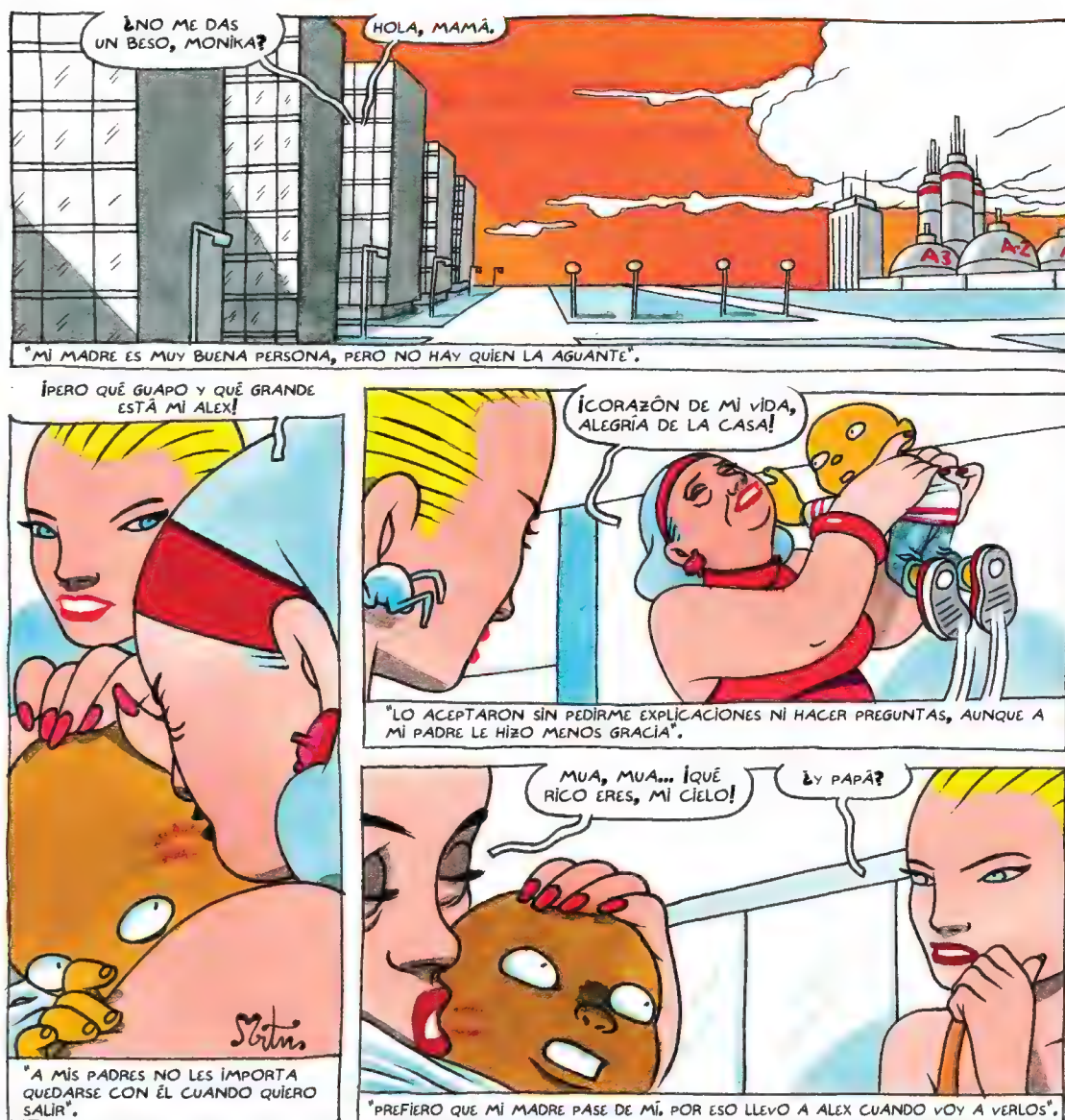
Ese sería el argumento principal que me sirve para desarrollar los problemas que tiene con sus hijos, con la tecnología, con el trabajo... En ese momento en las publicaciones alternativas estaba muy presente el *cyberpunk* y venía mucha información que recibía del mercado internacional. Era una excusa para meter cosas que me interesaban como la serie B, un poco de *gore*, las exageraciones con el sexo. En aquel momento, estaban de moda todas esas bebidas cibertónicas, los complementos vitamínicos, comenzaba la música electrónica y las *raves* en los sitios. La serie mostraba todo lo que se estaba gestando en aquellos primeros años noventa con el incipiente desarrollo de Internet.

También había muchos temas, como la clonación, que sacaba de revistas y que mostraba en la serie. Por ejemplo, vi que se estaban haciendo experimentos para unir un chip de silicio con unas neuronas de ratón. De allí parte la idea de la pistola que se une a las neuronas que tiene ella en el cerebro. Es algo imposible, porque los cerebros no funcionan así, pero en la ficción vale todo, siempre que lo cuentes con gracia.

2001: Una odisea en el espacio (Stanley Kubrick, 1968) es una de las películas de ciencia ficción que mejor aguantan el paso del tiempo y es precisamente por utilizar los avances tecnológicos que se conocían en la época.

Eso es. Precisamente porque tiene una dirección artística impecable. Las naves y los trajes son inmejorables. La historia está contada como un cuento fantástico que no tiene pretensiones futuristas, además. Recuerdo cuando el ordenador empieza a funcionar mal: sale un letrero en rojo, sin más. No hay sofisticación en las cosas, y eso

COCKBLASTER



Rubber Flesh (Reino de Cordelia, 2017).

funciona muy bien. El film no envejece. Es una película impecable. Para mí, la mejor de Kubrick con diferencia.

Sorprende ver cómo aguanta el paso del tiempo la obra.

Me alegra oírlo, porque para mí es importante que mis cómics se mantengan en el tiempo. Hay otros tebeos de la época que no han envejecido bien.

En *Surfing on the Third Wave* (Rey Lear, 2008) te acercas a la tercera ola de Toffler.

Me interesaba ver cómo cambia la tecnología y la sociedad, cómo cambia la forma de comunicarse. Es uno de los temas principales de mi trabajo. En *Surfing on the Third Wave* hago una obra coral protagonizada por gente joven en la que se puede ver el mundo que estamos viviendo, ahora con información a la que el público generalista no tenía acceso en aquel momento.

Decía Óscar Palmer que los protagonistas intercambian información.¹

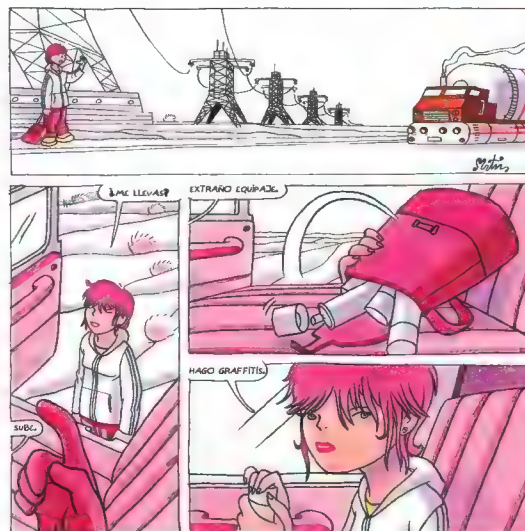
Así es. Me decía que intercambiaban información, no sentimientos, pero también es otra manera de intercambiar sentimientos [risas].

Tenemos una cuadrilla con unas relaciones grupales, algo poco común en tu obra.

No, en mi caso los personajes suelen ser muy individualistas. Esta es una de mis obras más corales junto a *Kyrie, Nuevo europeo*, que es anterior.

¹ PALMER, Ó. «Miguel Ángel Martín. Detrás de la máscara». En *U, el hijo de Ulrich* n.º 27. Asociación cultural U, 2004, p. 90.

BITCH



Bitch (La Cúpula, 2008).

***Bitch* (La Cúpula, 2008) parece continuar la propuesta de *Surfing on the Third Wave*.**

Efectivamente. *Bitch* salió como personaje en alguna historieta y vi que tenía mucho potencial. En la época yo iba mucho a Italia por el tema del secuestro. Me invitaron a dar muchas charlas y exposiciones. Sobre todo se realizaban en los centros sociales, un mundo fascinante para mí porque toda la cultura interesante estaba pasando por allí, algo que en España no sucedía. La música electrónica, los graffitis, el interés por la contracultura... Los cómics, sobre todo, estaban presentes por la editorial Topolin, de mi editor Jorge Vacca, que se convirtió en un referente de culto de la contracultura por el tema del secuestro y porque publicaba cosas como *Hitler=SS*.

En esos años tuve muchas experiencias que decidí contar en *Bitch*. Muchos de los perso-

najes que salían allí se basaban en gente que conocí en los años noventa en los centros sociales.

— Música, maestro —

En la época, el cómic se junta con otros campos independientes como la editorial Subterfuge, a la que defines su imagen.

Sí, de hecho el logotipo que tienen del demonio aún lo mantienen. Han pasado treinta años desde el nacimiento de Subterfuge. Es la última generación analógica. A partir de allí llega Internet, los discos no se venden como antes y los vinilos se convierten en un formato para coleccionistas. Los fanzines se dejan de hacer en papel, aunque me dicen que hay un repunte de autores que están volviendo a los orígenes. Fanzines más cuidados, con inquietudes artísticas... Una forma diferente de afrontar la autoedición. En los noventa, los fanzines se hacían como en los ochenta y en los setenta, y hay un punto de inflexión con la aparición del mundo digital.

En la época te conviertes en sello de marca. Te encargan que pongas tu firma en festivales de música y te conviertes casi en un icono pop.

En mi caso, los contenidos pueden ser muy duros pero la imagen es totalmente pop, con una línea y unos colores muy potentes. En ese momento me reclamaban para casi todas las revistas de la época: *El País*, *Primera Línea*, *GQ*... Hice muchas portadas y carteles, sobre todo en Subterfuge. Era fácil ver en Malasaña cada semana un cartel mío. Fue una época muy divertida.

No sé hasta qué punto tienes que cambiar tu planteamiento en función del medio al que te diriges.

Las variaciones son pequeñas. La gente quería mi estilo y mis colores. Obviamente, si voy a publicar en *El País* no voy a hacerles *Psicopathia Sexualis*, eso lo puedo hacer en el fanzine de *Subterfuge*, que también publicaba historietas mías. Si tengo que hacer la portada de una de las *Stereo Partys* tengo cuidado para que en las tiendas de discos les puedan distribuir el material. Lo mismo pasa con los carteles, no voy a meter una burrada para que les denuncien. No tiene sentido. Yo distingo a quién me dirijo. Mi estilo es siempre el mismo, pero me adapto a lo que pide el artículo y el medio.

Hay varias similitudes entre el trabajo de Mauro Entrialgo y el tuyo. Vivís en una época en la que las revistas desaparecen y la novela gráfica aún no ha llegado. Como Mauro, marcas un camino en el que vas publicando en diferentes lugares, pero siempre con una idea de que sean después recopilables.

Yo en todo momento lo veía como un conjunto. Las series siempre las he hecho pensando en sacarlas después en libro. Es algo que he tenido claro desde el principio, ya sean historietas cortas autoconclusivas o con personajes fijos. Como mi universo es peculiar, no es difícil encontrar que los personajes de una serie se cruzan en otra. Eso es todo para dar unidad a mi mundo.

— La novela gráfica —

Después de *Bitch* se cierra una puerta. *El Víbora* desaparece y ese fue tu último acercamiento a las revistas periódicas. ¿Cómo vives su cierre?

Eso fue un poco traumático. Por un lado, económicamente. Era un dinero mensual que me venía muy bien. Por otro lado, me

tengo que plantear qué hacer para seguir publicando como antes. Ya no había más revistas que *El Jueves*, que tenía otro rollo.

Me planteo hacer historias pensando directamente en el tomo y me centro en el trabajo en ilustración. Hago *El Quijote*, Sade, los poemas de Luis Alberto de Cuenca. Trabajo mucho para mi editor, Reino de Cordelia, que sobre todo hace literatura y de vez en cuando hago ilustraciones para revistas y otros encargos.

Aquí surge otro problema y es la crisis de los medios gráficos por la aparición de Internet. Todas las revistas han bajado sus ventas y muchas han cerrado. Es un problema que tenemos muchos dibujantes, la desaparición paulatina del papel. Mucha gente se ha quedado por el camino, pero yo soy optimista y creo que a la larga los cambios serán para bien, aunque es cierto que la realidad te obliga a cambiar los conceptos y planteamientos.

Ya he hecho una novela gráfica, *Playlove*, y dos tomos de *Brian the Brain* que se publicarán con todo el material del personaje en un solo tomo integral. Tengo otra historia escrita que realizaré cuando acabe con las colaboraciones de ilustración, y tengo ideas para otros relatos cortos que publicaré ya en tomos.

Los que habéis vivido la época de las revistas notaréis diferencia con la época de la novela gráfica.

Artísticamente siempre he tenido claro que mi obra se iba a publicar como álbum, así que en ese aspecto no hay un cambio. Sí lo he notado en lo económico. Antes cobrabas la colaboración en las revistas y el libro. Es algo que ya no existe.

Reino de Cordelia se está ocupando de publicar tu obra completa y se está convirtiendo en cómplice de tus siguientes proyectos.

De hecho, Jesús Egido es el periodista que me descubrió hace treinta años en aquella exposición en el barrio Húmedo. Le gustaron mis cómics y me hizo la primera entrevista en el periódico de León. Él me planteó publicar en *Crónica de León*, y la versión actual de *Crónica negra* la ha revisado él y la ha corregido, ya que es un gran periodista que sabe redactar noticias.

Con la crisis de los periódicos se quedó sin trabajo y decidió montar una editorial. Es un gran amante de la lectura y de los cómics también. Quiere sacar mi obra completa en tapa dura y en buenas condiciones.

Hablabas antes de dos cómics que sacaste para Rey Lear, editorial en la que también estaba Jesús Egido implicado. Son la continuación de *Brian the Brain: Motor Lab Mongi* (2012), en la que conoceríamos su vida como adolescente, y en *Out of my Brain* (2014) se cierra la trilogía mostrando su integración —o falta de ella— en el mundo adulto y de trabajo.

Sí. Brian enseguida creció. Era un chico precoz que iba pidiendo hacer que creciera. Así escribí la segunda historia, contando su vida entre los quince y dieciocho años y una tercera hablando de su etapa de madurez. En Italia se publicó todo el material en un tomo integral con una historieta de complemento que sirve de prólogo, y un epílogo que cierra todo el ciclo y que se publicará el año que viene en Reino de Cordelia. Será una edición de lujo muy especial porque es uno de mis libros esenciales.



Un Brian adolescente.

Es una de las obras en la que más empatizamos con los protagonistas. Siempre rodeados de personajes disfuncionales con los que es fácil identificarse.

Es mi obra más popular en Italia y mi personaje que mejor cae a la gente, algo sencillo viendo al resto del plantel [risas]. Aunque a veces a la gente le caen mucho más simpáticos los asesinos.

Es curioso, pero en tu obra el texto y la imagen a veces mandan mensajes contradictorios que hacen que nos revolbamos.

Claro, eso hace que la gente se interese por ello.

En nuestro país eres muy apreciado, pero en Italia cada nuevo trabajo tuyo se convierte en un acontecimiento.

Sí, eso tiene que ver con el secuestro que me convirtió en un autor de culto. Hubo una cosa buena. Jorge Vacca sacó *Psicopathia Sexualis*, que fue una obra polémica. Se secuestró y el apoyo masivo fue de los centros. Había gente que cuestionaba el tebeo pensando que yo no podía salirme de esos temas. Vacca publicó en italiano el primer libro de Brut de *Brian the Brain*, y eso lo cambió todo. Se recibió con un gran entusiasmo y muchos críticos cambiaron de opinión sobre mí. Les desconcertó que un mismo autor pudiera hacer las burradas de *Psicopathia Sexualis* y después un melodrama como *Brian the Brain*. En esos momentos, se convirtió en un icono para los centros sociales y la consideración hacia mí y el respeto por mi obra cambió totalmente.

Si ves mi obra, es muy variopinta. Hay autores que siempre trabajan en el mismo registro, pero creo que he sabido moverme en

distintos campos y *Brian the Brain* es mi personaje más querido aquí y en Italia.

Tanto es el cariño que te dan el Yellow Kid en 1999.

Así es. Era el premio más importante de cómic de Europa en la época.

***Playlove* (Rey Lear, 2008) está publicado casi más como un libro que como un tebeo.**

Lo publicaron como un libro más de la colección, aunque también esté dibujado. Es mi cómic favorito porque es el más autobiográfico. Es la primera vez que hice un libro sin serializarlo antes. Es también la primera vez que escribo el guion entero. Yo escribo los guiones como si fuese un guion de cine, y luego lo voy dibujando. Miento: la primera vez que hice un guion fue para una historia de *Brian the Brain*, que era para un complemento de cuarenta páginas de *El Víbora*. Generalmente, lo que hacía era dibujar directamente las historietas sin escribir el guion previamente.

En *Playlove* juegas con cazadores y cazados.

Sí. Es un juego del gato y el ratón. El protagonista es un psicópata aunque no vaya matando gente. A la gente la utiliza para sus fines. Yo lo defino como un espíritu libre, una persona que quiere vivir la vida como él quiere sin renunciar al sexo y los placeres que da la vida, incluidas las relaciones humanas. Eso sí, nunca obliga a nadie a hacer lo que no quiere. No incluye el chantaje emocional en su forma de actuar.

Es tu trabajo más convencional, en el sentido de que utilizas las herramientas de



Out of my Brain (Rey Lear, 2014).

otros. No usas recursos que sabes que te convienen como el fetichismo, los experimentos genéticos... que pueden distraer de la esencia de lo que quieres contar. En este caso, centras la historia en los diálogos y eliminas todo lo superfluo que pueda distraer al lector.

En efecto, no hay tecnología. Hay un homenaje al fetichismo en la escena del bar gay, y es una historia real, pero en este caso hago una historia convencional apartada de todo lo que había hecho antes. Lejos de la tecnología, asesinatos y demás. Es un *thriller* psicológico en el que quito todo lo superfluo.

Acción

Es fácil imaginar tu obra llevada al cine. Si quieres hablamos de la relación que has tenido con el medio. Tu primer acercamien-

to llega en los años noventa con *Atolladero* (1997), con el guion de Óscar Aibar que luego dirigió él mismo.

Así es. Yo me limité a dibujar su guion. Óscar Aibar es un gran guionista y en su trabajo tienes todas las claves que necesitas. Lo único que le dije es que si íbamos a hacer un western yo no me iba a documentar. Para él no supuso ningún problema. En sus guiones está todo perfectamente explicado y en varios talleres que he dado le he puesto de ejemplo de como realizar un guión.

La serie se publicó en *Makoki* y, finalmente, en un tebeo de cuarenta páginas que hizo Glénat. La película ya había salido con innumerables problemas. Es muy difícil el mundo del cine, sobre todo en España. Me invitaron a la presentación de la película. Yo siempre la recomiendo, porque no hay otra película igual. Es atípica y única.

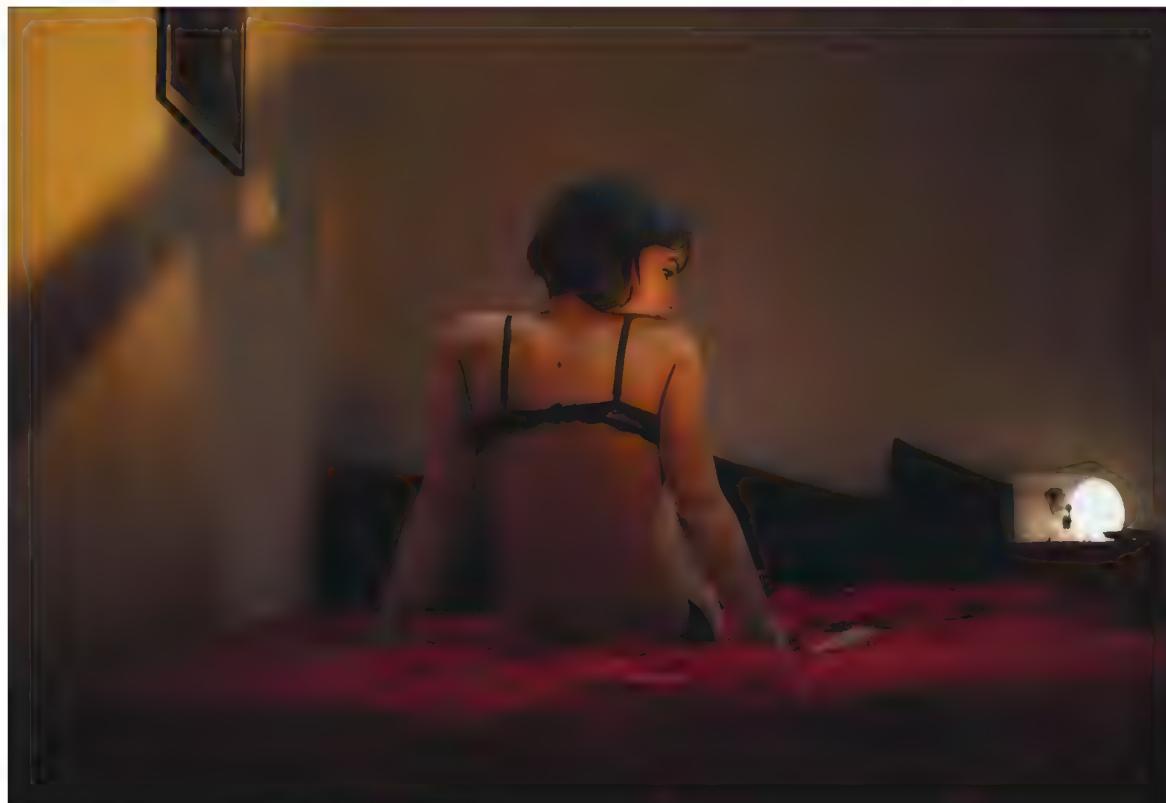
Es tu única experiencia con un guionista.

No, hace poco realicé otra historia con Hernán Migoya para la colección de *Nuevas Hazañas Bélicas* (2012). Hice un tebeo de la serie azul. Otro gran guionista, Hernán Migoya. Da gusto trabajar con guionistas así.

No descarto trabajar con guionistas, pero prefiero hacer mis propios guiones. De hecho, tengo un proyecto para hacer en cómic con un poeta.

***Snuff 2000* lleva a la gran pantalla uno de tus pasajes más complicados.**

Sí, estoy encantado con el trabajo que hizo Borja Crespo. Llevaba con el guion escrito desde hacía unos años para una productora vinculada a la pornografía y el fetichismo. Querían hacerlo en vídeo, pero no salió.



Escena de *Neuroworld* (Borja Crespo, 2014).

Borja echó un vistazo a los guiones que ya tenía escritos y se decidió a sacarlo adelante. La idea era hacerlo en blanco y negro, pero él prefirió hacerlo en color. Unos días antes de empezar el rodaje me planteó añadir una historia y me pareció bien. De hecho, el corto tiene tres partes: en la primera los asesinos se reúnen para matar a la chica. En la segunda parte, hay dos tarados viendo la película y en la tercera hay unas instrucciones para hacer una película *snuff* y que no te pillen. Esta tercera parte se le ocurrió añadirla a Borja y a mí me pareció perfecto, porque cerraba todo.

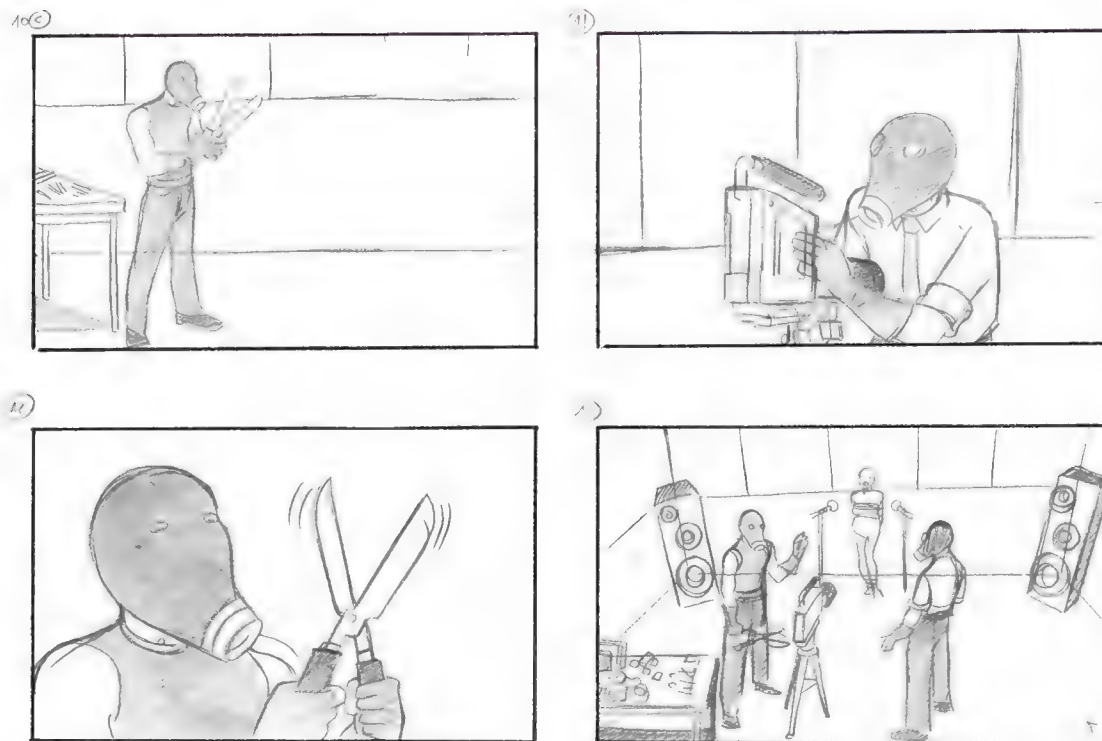
En la película de Borja hay más sentido del humor que en el cómic y estoy muy contento con el resultado. A pesar de tener más de veinte años sigue teniendo recorrido. Hace dos años la proyectaron en una exposición

que me dedicaron en Japón, tiene mucho tirón aún. Es un clásico de culto.

La relación con Borja es constante desde la época de Subterfuge. Mantenéis el contacto y hacéis un largometraje, *Neuroworld* (2014), basado en una obra de microteatro.

Así es. El título está sacado de una historietita de *El Víbora*, la última que se publicó en la revista. La obra mezcla esa historia, la obra de microteatro y una base de guion que hice y sobre la que trabajó Borja. Me gusta mucho cómo quedó. Estaba hecha con muy poco dinero, en digital, pero ha tenido su repercusión.

Una vez más, los diálogos se vuelven protagonistas y hablas de la relación entre hombres y mujeres.



Un fragmento del *storyboard* de *Snuff 2000*.

No sé si está pasando ahora, pero hubo una época en la que en los festivales de cortos había muchas historias de pederros sentimentales contando sus miserias de pareja. Todo muy infantil. Quería reírme un poco de ello. Qué poco originales son las modas. Parece que todo el mundo tiene que hacer siempre lo mismo. Afortunadamente, *Snuff 2000* nunca se pondrá de moda, dos tarados explicando cómo trocear a una persona [risas].

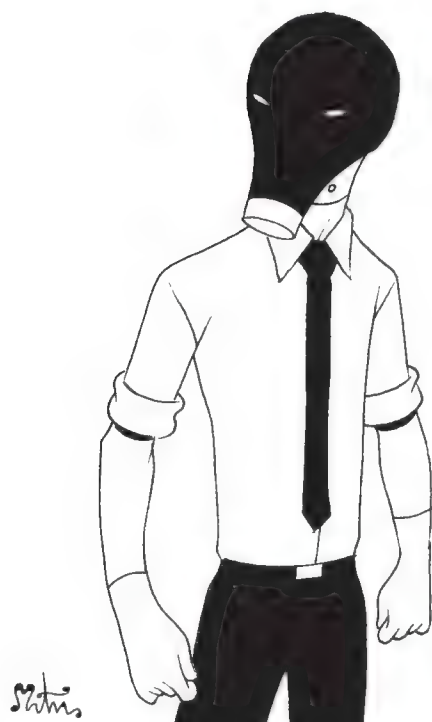
Clásicos ilustrados

En los últimos tiempos te has dedicado a la ilustración. Eso te permite hacer golosinas como *Los 120 días de Sodoma* del marqués de Sade.

Es un proyecto que le propuse a Jesús Egido. Es un libro que nunca se había ilustrado, duro de dibujar, pero para mí no es un problema ser explícito. Tomé de referencia la película de Pasolini, que es una adaptación perfecta del libro.

Quería mezclar el mundo de Martín y de Sade. Quería que los personajes hablasen como en la actualidad, hacer lo que hizo Pasolini, llevar la obra a nuestros días. La traducción fue una mierda y tuve que corregirla un millón de veces. Llevé mi mundo personal de fetichismo y taladradoras. Lo pasé muy bien dibujándolo, porque es un libro que conozco bien, lo he leído varias veces, y tenía bien claro qué personaje debía llevar cada máscara.

EL JUEZ



Martín y Sade.

Un libro que ha sido un éxito.

Sí, costó venderlo pero está agotado hace tiempo. Están corrigiendo la traducción y el editor quiere sacar una edición de lujo.

El otro trabajo es más singular: *El Quijote*.

Sorprendió mucho porque la gente esperaba que le pusiese una máscara de caucho y fábricas en lugar de molinos [risas]. Yo tenía muy claro lo que quería hacer. Oí cómo quisieron hacer una versión del *Quijote* protagonizado por Terence Hill y Bud Spencer y pensé que esa era mi influencia. Un *Quijote* visto por Leone o por Tarantino. Yo descubrí tarde el libro. Cuando lo hablé con Jesús

Egido y le planteé hacer algo en la línea de Tarantino, me dijo que no era un libro para hacer descuartizamientos, pero cada vez que lo leía veía palizas y animaladas varias. Eso no se dice, pero a la chavalería le apetecería mucho más si se hablase de la acción que tiene, los diálogos... Hay de todo. No me extraña que se considere el comienzo de la literatura moderna, porque está todo allí. Cervantes hizo el libro por dinero, no por gloria personal, pero, si no lo hubiese hecho, nadie le conocería ahora. Es un libro muy mal vendido. Si a los quince años hubiese visto una versión como la mía y no con esos grabados decimonónicos de Doré, lo hubiese leído de otra manera. La versión del *Quijote* tiene que ser más como *Le llamaban Trinidad* (Enzo Barboni, 1970), con olor a pedos, a tocino rancio y a podrido.



El Quijote de Miguel Ángel Martín.

¿Proyectos?

Acabo de escribir una nueva novela gráfica que se llama *Safari*. Reino de Cordelia acaba de publicar una nueva edición del poemario de Luis Alberto de Cuenca de *El Cuervo* con nuevos poemas, y acaba de salir un proyecto peculiar. He ilustrado el tratamiento de guion de la secuela de *Holocausto canibal* (Ruggero Deodato, 1980). No sé si

se rodará o no la película, pero ya hay un libro ilustrado por Miguel Ángel Martín. Un libro que recomiendo para los fans de Ruggero Deodato y Miguel Ángel Martín. Hay canibalismo, empalamientos... Todo lo que tiene que tener una película del caníbal italiano unido al psicópata español.

Game Over

Queremos agradecer su colaboración a Jesús Egido y Mikel Bao.



Miguel Ángel Martín en uno de sus viajes a Japón.

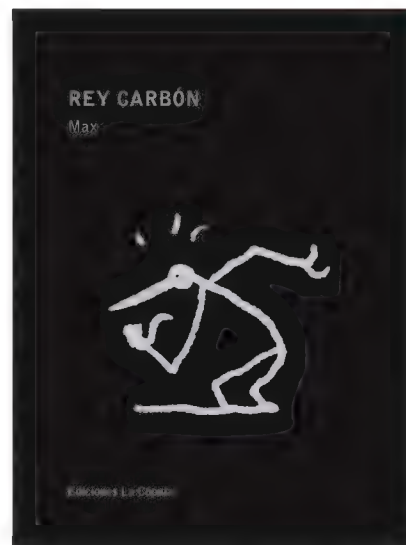
CuCoCrítica

Rey Carbón

MAX

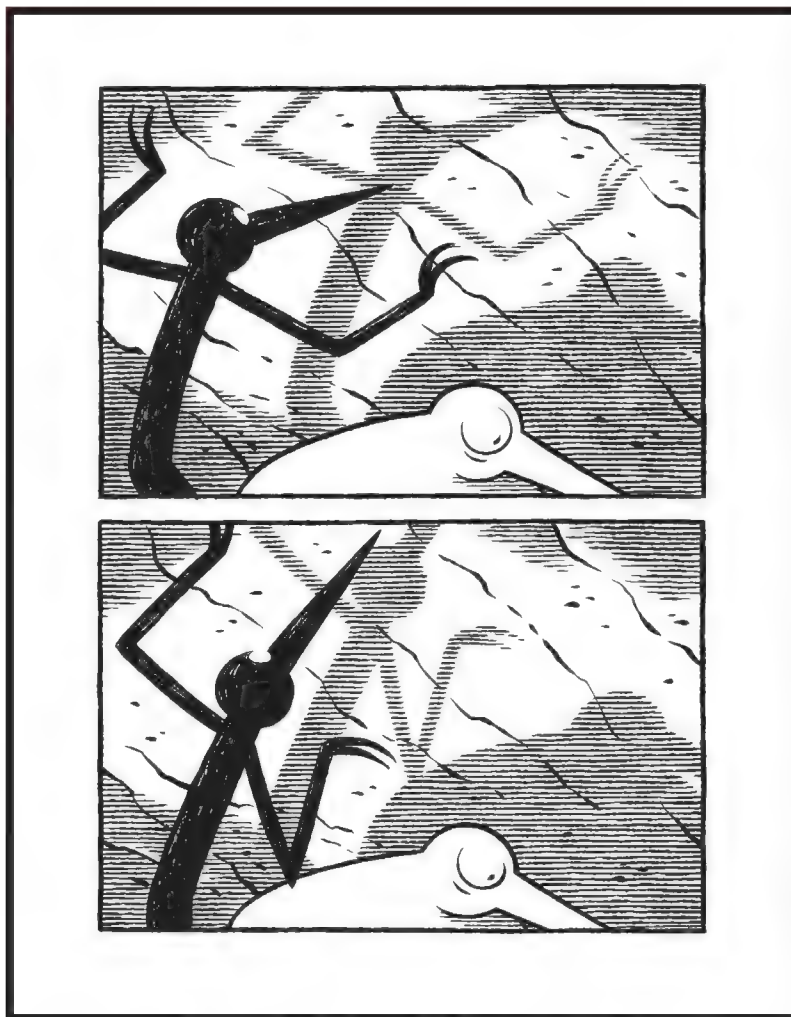
La Cúpula, 2018

Llama la atención que para la portada de su última obra, Max haya elegido un fondo negro en el que vemos una figura esquemática, apenas un bosquejo, de uno de los personajes de su nuevo cómic. No es casualidad. Cuando conversaba con él mientras preparábamos la presentación de *¡Oh diabólica ficción!* (La Cúpula, 2015) en Palma, ya me anunciaba su interés creciente por la síntesis en su dibujo: por una búsqueda de lo esencial, de la doble significación del vacío. El autor ha ido adaptando, a lo largo de sus últimas obras, un estilo progresivamente más parco y estilizado, que tiene en *Rey Carbón* el siguiente estado de esa búsqueda del cómic puro, si se me permite la analogía con Juan Ramón Jiménez.



Max, como siempre, parte de un referente clásico. En esta ocasión es el inspirador cuento que Plinio el Viejo inserta en su *Historia natural* acerca del origen de la pintura, en ocasión de una joven que ve partir a su prometido a la guerra y traza el contorno de su sombra en la pared para recordarlo. Con esta historia en mente, *Rey Carbón* parte hacia la abstracción en un cómic mudo en el cual la historia es el propio dibujo y su relación con el proceso de lectura del lector.

Rey Carbón es un paso más en la elaboración concienzuda de todo el universo propio del autor. Los personajes pisan lugares comunes de la propia mitología maxiana: no es solo que algunos de los protagonistas hayan aparecido ya en sus anteriores obras «de síntesis», como *Vapor* (La Cúpula, 2012), *Paseo astral* (La Cúpula, 2013) y la citada *¡Oh diabólica ficción!*, es que los escenarios (desiertos, escarpadas montañas, llanuras nevadas) se revelan ya como *topoi* de la geografía de Max, recurrentes desde la época de en que capitaneaba la revista experimental *Nosotros somos los muertos*. Esto nos permite hablar de un cómic cada vez más instaurado en sí mismo, pero no en el sentido de impenetrable, sino todo lo contrario: desde la profunda personalidad del trazo de Max, este alza sus instrumentos de análisis para lanzarse a la investigación de lo desconocido. El propio dibujante utiliza una cita de Tom McCarthy como pórtico de la obra: «Se trata, pues, de leer a través de historias subyacentes que contienen huellas, huellas en ellas mismas son lecturas y relecturas de otras huellas».



Porque Max nunca ha sido un autor autocomplaciente. No ha cejado en su búsqueda estilística durante toda su carrera, influenciado no sólo por autores de cómic, sino también por pintores, escritores e (incluso) músicos. Y si es cierto que en su primera época podemos rastrear claramente la influencia de Robert Crumb, Ever Meulen o Yves Chaland, más adelante, será Chris Ware quien planee sobre su obra, hasta llegar a un punto de sincrismo en que Max parece haber vuelto sobre clásicos como Töpffer en la búsqueda de lo más esencial del cómic. Aquí la historieta prescinde de todo lo superfluo: no hay diálogos, no hay un narrador, no hay (apenas) una trama: los dibujos, sí, conectan entre sí por una relación causal, pero eso es todo. Ellos son principio y fin. Max en el fondo es un conceptista que busca en el mínimo trazo la máxima significación. Hay algunas viñetas, por ejemplo, en las que vemos un precipicio nevado, pero si lo vemos bien, está creado por un único trazo, un hilo que es ese *filum* del que Max nos habla al principio, vocablo latino que sirve por igual para designar hilo, contorno y figura. Un hilo que es sombra, muro, nube... e hilo. Esa aparente sencillez en la que un débil mancha alargada en el papel sugiere todo un escenario es la potencialidad que busca Max en el dibujo.

«Si el papel en blanco es silencio, entonces el dibujo es ruido». Esta reflexión que el autor hace en los dibujos previos de *Rey Carbón* nos advierten sobre la penúltima sección de la obra, Conbar Eyr, donde el autor se permite un destello de genialidad para experimentar primero en el territorio del puro cómic abstracto y luego en el del *nonsense* literario a través del *collage*, su alternativa visual. En el primero, lo importante son las texturas: el hilo, el carbón(cillo), la obsesión por la línea y sus entrecruzamientos, ponen en primer plano la forma como contenido. En el segundo, Max conecta con las vanguardias a través de la apropiación de materiales ajenos reelaborados, con composiciones a base de grabados decimonónicos que nos remiten a la obra de Hausmann o, por qué no, a las fantasías animadas de Terry Gilliam. El resultado es un cómic que inesperadamente apela al arte moderno como vía de expresión legítima, que también tiene cabida en un medio poco sospechoso de no ser figurativo.

Decíamos antes que Max era un autor conceptista, y ciertamente algo de barroco tiene quien, para cerrar la obra, retoma a uno de sus personajes y lo lleva a un escenario para cantar una canción satírica y humorística... solo para que veamos que el personaje no es



más que un títere en el Gran Teatro del Mundo, que todo ha sido una actuación, una mera apariencia, y quizá no haya que tomarse al arte tan en serio, como esta misma reseña hace, sino que no hemos de olvidar es que el cómic es, en el fondo, un entretenimiento. Max no se ha conformado con hacer un tebeo al uso: su investigación del medio prosigue con una tenacidad propia de un autor que acaba de aterrizar el cómic. Cabe preguntarnos si, tras cuarenta años de producción, su evolución gráfica y estilística no cesa, ¿qué nos depararán los siguientes Max?

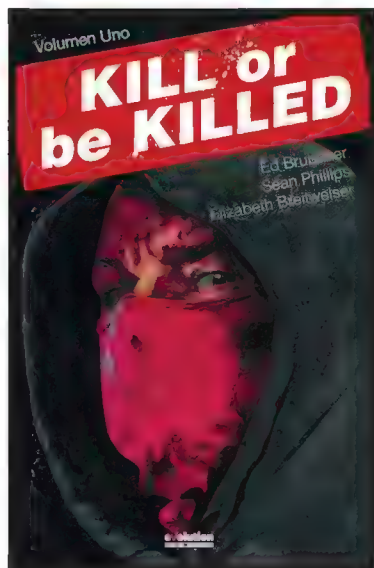
JOSEP OLIVER

Josep Oliver (1979) es licenciado en Filología Hispánica y actualmente termina un Máster en Lengua y Literatura Modernas. Es divulgador de cómic en diversos medios, entre ellos el periódico Última Hora. Trabaja como profesor de Lengua y Literatura en Secundaria. También es el cocreador y guionista del cómic El joven Lovecraft.

Kill or Be Killed

ED BRUBAKER Y SEAN PHILLIPS

Panini, 2018



En poco más de tres lustros, el tándem Brubaker/Phillips se ha convertido en una de esas alianzas creativas de referencia del noveno arte. De ellos no es concebible ya una obra mala, ni tampoco la comodidad. Su ligereza a la hora de dar cierre o poner en pausa indefinida a series de éxito demuestra su voracidad creativa. A nadie le importaría que los últimos diez años los hubieran dedicado en exclusiva a desarrollar el universo *Criminal*, pero, gracias a que no lo han hecho, pudimos disfrutar de las magníficas *Incognito*, *Fatale*, *The Fade Out* y la que nos ocupa, *Kill or Be Killed*. Siendo muy diferentes, existe un elemento transversal a todas ellas, que podríamos considerar la espina dorsal temática en la obra del dúo: la obsesión por la cultura de derribo surgida a lo largo del siglo xx, particularmente aquellas manifestaciones previas a la explosión ultra *mainstream* finisecular. La literatura de terror,

los *pulps*, los tebeos de superhéroes, la novela negra *hard boiled*, el Hollywood dorado... En este sentido, podemos considerar *Kill or be Killed* el *sumum* de esta fijación subcultural, pues condensa los hallazgos de sus predecesoras, con el plus de que todo ello es aplicado en un contexto de rabioso «aquí y ahora» para con la primera remesa *millennial*, los nacidos a lo largo de los ochenta.

El punto de partida de la historia viene a ser: Dylan, un estudiante universitario «de largo recorrido» que está pasando por el pico de una de sus fases depresivas, decide suicidarse precipitándose desde la azotea de su edificio. Sobrevive a la caída y con ello se da cuenta de que, a pesar de todo, quiere vivir. Más tarde descubre que el milagro ha sido obra de la providencia diabólica, y que su demonio salvador desea ser retribuido con un sacrificio humano mensual. O eso o el muerto a fin de mes será el propio Dylan. Matar o morir, *Kill or be killed*. Y ya que tiene que hacerlo, alimentará al demonio con aquellos que «se lo merezcan».

Lo dicho, puro *pulp*, pero con mucho valor añadido de por medio. Para empezar, el interés de Dylan por la literatura, convenientemente aprovechado a través de abundantes monólogos interiores y rotura de la cuarta pared, aporta al tebeo una potente dimensión metalingüística. Dylan está planteándose continuamente su propio devenir en términos de análisis

narrativo y cultural. Al contrario que la mayoría de los vigilantes de ficción, el nuestro es una persona muy leída y que además hace lo que hace por pura supervivencia y en contra de su voluntad... o no, dado que él mismo se encarga de poner sobre la mesa la teoría de que todo el asunto del demonio es un producto de una posible deriva psicótica.

El bagaje cultural y la capacidad de análisis de Dylan, sin embargo, no le han servido para evitar una situación vital desastrosa, sustentada en las malas decisiones, la culpa y el bloqueo. Como cualquier joven con, digamos, inquietudes, te puede razonar lo mal que funciona el mundo y cómo hemos terminado en una sociedad con poco margen para la esperanza. Cabeza muy bien amueblada a nivel macro, en un área dónde el peso de la responsabilidad propia es pequeño, pero poco útil cuando se trata de finalizar los estudios o liarse con su amiga de toda la vida en el momento idóneo para que los dos se sientan extremadamente miserables por ello. De algún modo, sus aventuras como justiciero enmascarado pueden verse como una desquiciada huida a su zona de confort, a una realidad «de género» parametrizada por unos códigos que él maneja a la perfección; con el añadido de que, en ese nuevo contexto a medida, realmente puede arreglar el mundo, aunque sea solo un poco.

En muchos aspectos, el Dylan de *Kill or Be Killed* puede verse como la contrapartida *millennial* al Travis Brickle de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1977). Con veintiséis años, Brickle es totalmente autosuficiente, no dispone de estudios superiores, había combatido en Vietnam, y sus inquietudes como vigilante en ciernes se reducen a «limpiar la basura de las calles», una idea surgida de su propia experiencia pasada por el filtro de la paranoia y la desinformación, de las conclusiones que saca cada noche desde su taxi. A los veintiocho años, Dylan todavía sigue en la universidad, nunca ha tenido contacto con la violencia (mucho menos en una guerra), y ejerce su cruzada desde la óptica de la justicia social. En última instancia (veremos como se desarrolla el tema del demonio en próximas entregas) ambos personajes podrían verse impulsados a hacer lo que hacen por algún tipo de desequilibrio psicótico, pero si Brickle es seguro de sí mismo, osado y resolutivo (también en lo romántico) desde el principio de su historia, Dylan empieza consumido por una ansiedad bloqueante, y solo cuando (¿cree que?) la muerte le acecha puede empezar a salir de ese bucle que lo inhabilita. Que esa nueva fase de su vida resulte todavía más destructiva que la anterior, ya es otro cantar...

Volviendo a lo *pulp*, existe otro elemento de ese palo que aporta una poderosa personalidad gráfica y metafórica a la serie: el padre de Dylan y su arte. Con una historia de ilustrador comercial frustrado, acaba recayendo en el negocio del erotismo gráfico, trabajando para revistas de mala muerte en las que plasma toda la oscuridad que lleva dentro: escenas sado-masoquistas ambientadas en mundos magmáticos fluidos poblados de todo tipo de lascivas criaturas infernales. Dylan convive furtivamente con esa imaginaria a lo largo de su infancia, y, de alguna manera, la hereda como marco simbólico de su propia oscuridad interior. Pese a que esas pinturas aparecen muy ocasionalmente en la diégesis de la narración, si las sumamos a un inteligente diseño del color en el que el rojo se aplica a elementos muy puntuales pero cruciales (la máscara, las explosiones sangrientas, el fondo de las portadas...), es inevitable para el lector no ver el mundo de *Kill or Be Killed* (esto es, el mundo de Dylan) como un volcán relleno hasta los topes de lava y a punto de entrar en erupción. Curiosamente,

podemos encontrar un efecto parecido aunque mucho menos sutil en el reciente y celebrado film *Mandy* (Panos Cosmantos, 2018).

En el momento de escribir este texto, *Kill or Be Killed* empieza su recorrido editorial en España con la publicación del primer volumen por parte de Panini, pero la serie ya ha finalizado en EE. UU.: veinte *comic-books* agrupados en cuatro tomos recopilatorios. Una vez más, la mesura ha tenido prioridad frente al estiramiento indefinido de un título de éxito. Mucho se tendrían que torcer las cosas en lo que nos queda por leer para que esta obra no se convierta en otro hito de la imparable carrera de sus autores hacia el Olimpo del cómic.

DAVID RODRÍGUEZ MOSTEIRO

David Rodríguez Mosteiro (Melide - A Coruña, 1978) es ingeniero de telecomunicación por la Universidad de Vigo y se gana la vida como desarrollador de aplicaciones. Bajo la identidad secreta de Intramuros, navega sin descanso por los confines de la cultura pop, registrando sus hallazgos en intramuros.es y otros espacios de Internet.

The Atelier of Witch Hats

KAMOME SHIRAHAMA

Milky Way Ediciones, 2018

A ojos inexpertos todo el manga puede parecer igual. Y es legítimo creer eso. Desde fuera, es posible reducir el medio a los ojos grandes, las líneas gruesas y las texturas y sombras conseguidas a través del uso de tramas. Pero quedarse ahí sería rascar la superficie. No solo porque haya montones de mangas que no cumplen algunos o ninguno de esos requisitos, sino porque lo que hace manga a un cómic es una forma particular de narrativa visual. Un modo de narrar sustancialmente diferente al del cómic americano.

The Atelier of Witch Hats es manga en ese sentido. En un sentido narrativo, de origen tanto nacional como estilístico. Porque, en todos los demás sentidos, desafía conscientemente los prejuicios de aquel que observa el manga solo desde la distancia.



Y es que su autora, Kamome Shirahama, no debería ser desconocida para ningún fan del cómic americano. No por nada ha hecho varias portadas memorables para Marvel, especialmente para la línea de *Star Wars*, y DC, donde destacan sus portadas para *Batgirl and the Birds of Prey*. Algo que, ya de entrada, nos debería dar una pista sobre su estilo: Shirahama no es la típica *mangaka*. Pero eso no significa que no sea una *mangaka*.

Eso se aprecia con abrir *The Atelier of Witch Hats*. Su protagonista, Coco, es una niña que quiere ser maga desde que de pequeña fuera a la capital y descubriera lo fascinante de la magia, incluso si, para su desgracia, no nació con los poderes necesarios para serlo. Ya que, en su mundo, no se aprende a ser mago: se nace mago. O eso cree hasta que aparece por casualidad un mago en su pueblo y, tras espialarlo, descubre la verdad: los magos no son gente especial, sino que utilizan una tinta especial capaz de crear efectos mágicos a través de patrones preestablecidos. Algo que la conducirá a catastróficos resultados cuando intente replicar esos mismos efectos, lo cual le llevará a ser aceptada como discípula de ese enigmático, y un poco destartado, mago llamado Quifrey.

Ahora bien, para transmitir la parte más importante de la obra, la magia, Shirahama no recurre a efectos espectaculares o fabulosas *splash pages* de efectos hiperdetallados. Porque el

manga no funciona así. En el manga cuenta más lo sutil, lo humano. Y ella lo demuestra a través de la atención en sus diseños.

Entre sus páginas, la magia reluce a través del tono de la obra. Los vaporosos pliegues de un vestido o los sutiles movimientos de un pincel sobre el papel resultan tan mágicos como las barcas voladoras o el agua adquiriendo formas imposibles, como rosas o esferas perfectas. Y eso es así porque toma decisiones conscientes que ponen el acento en el tono. La magia no se materializa de un modo uniforme, sino según como es apreciada por aquellos que la presencian y el efecto que se quiere conseguir en el espectador. Cuando Qifrey, el mago, hace magia para sí, no hay espectacularidad ni solemnidad: solo algo tan natural como hacer unos pocos movimientos de pincel; cuando Coco, la aprendiz, hace magia o está ante ella, siempre hay un componente de fascinación, pánico o absoluto terror, dependiendo si es otro o ella la que está haciendo el efecto. Y por cuanto se le acaba yendo de las manos.

Al final, lo más fascinante de *The Atelier of Witch Hats* es su perfecto control del tono. Cómo su dibujo se subordina en todo momento a la narrativa. Nunca se excede; siempre dedica al diseño y el dibujo exactamente el tiempo y esfuerzo que exigen.

Esto, en realidad, no es algo exclusivo de Shirahama. En el manga en general, el saber controlar el tono con pulso de hierro y no permitirse perder la atención y emoción del lector es algo que se considera imprescindible. Imprescindible por encima de cualquier otro aspecto, incluso de cualquier muestra de virtuosismo, que se considerará vacío si no es para acompañar un efecto mayor sobre la obra. Pero es que, además, en este caso en particular, la autora también demuestra un virtuosismo para el dibujo fuera de toda clase de duda.

De línea clara y bien pulida, obsesión por el detalle y los diseños intrincados, todo en el primer volumen de esta serie abierta es un asalto a los sentidos. Un auténtico ejercicio de virtuosismo que da gusto no solo leer, sino también contemplar. Pues la posibilidad de pararse para deleitarse con cada línea, cada diseño, cada puesta en escena, no es solo lógico, sino incluso necesario. Especialmente en una segunda lectura, cuando ya sabemos la función específica que buscaba en cada momento Shirahama a la hora de abordar la planificación visual.

Es por todo eso que Shirahama es muy manga. No por los ojos grandes, que no son tan grandes, el uso de tramas, mucho más moderado que en otros mangas, o el grosor de las líneas, lo único que de hecho cumple las expectativas. Sino por esa forma de abordar el dibujo, donde la narrativa lo es todo y el dibujo ha de subordinarse necesariamente al tono y el sentimiento que se ha de transmitir al lector.

Por eso una obra como *The Atelier of Witch Hats* puede enamorar también a la gente que está fuera del mundo del manga. Porque rompe prejuicios. Porque es excepcionalmente buena en todo lo que hace sin, a su vez, permitirnos aferrarnos a nuestros prejuicios para hacerla de menos.

Y conseguir eso, ser muy manga sin aferrarse a los estereotipos de lo que cree que es el manga la gente que no sabe qué es el manga, es una labor sólo al alcance de un maestro.

ÁLVARO ARBONÉS

Álvaro Arbonés (Zaragoza, 1988) ha estudiado Filosofía en la Universidad de Zaragoza. Escribe crítica cultural en varios medios de Internet (Canino, Cinemanía, Anaitgames). Su primer libro en solitario es Tú (no) necesitas ser un héroe, publicado por la editorial Héroes de Papel.

Estrella distante

JAVIER FERNÁNDEZ Y FANNY MARÍN

Random Cómics, 2018



La *literatura nazi en América* (1996) fue la obra que dio a conocer al escritor chileno Roberto Bolaño a un público español relativamente amplio. A pesar de que las críticas fueron y todavía son en general positivas, destaca en contraposición la que realiza algunos años después otro escritor, el argentino-canadiense Alberto Manguel, a la traducción inglesa del libro. Se queja el crítico de que no basta con inventarse nombres, darles una biografía y una bibliografía, si lo que el autor pretende es ir más allá de la elaboración de una agenda anotada. Quizá un juicio un poco severo, aunque no equivocado del todo; ¿acaso no se trata del mismo juego metaliterario que ya ha sido llevado casi a la perfección por Borges? Además, Manguel se muestra molesto por el papel de nuevo *mesías* de la ficción latinoamericana que se le ha otorgado a Bolaño, sobre todo a partir de la

publicación de sus dos libros más reconocidos: *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004). En cualquier caso, el autor chileno ya era consciente de las limitaciones de *La literatura nazi en América* cuando decide retomar el argumento del capítulo «Ramírez Hoffman, el infame» para elaborar la que acabaría siendo una de sus obras más destacadas: *Estrella distante* (1996).

Como se sugiere en el preámbulo a *Estrella distante*, la deuda con Borges y Cervantes es evidente en la composición de una novela que gira alrededor de una doble búsqueda: la del protagonista Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder y la del narrador Arturo Belano, *alter ego* de Bolaño. Se presenta a Wieder como un poeta autodidacta, acomodado y esquivo. Se trata de una figura de tremendo carisma que todavía no ha encontrado su voz: «Estoy buscando», dice durante un taller de poesía, cuando todavía era conocido como Ruiz-Tagle. La dictadura de Pinochet le servirá de coartada al convertirse en teniente del ejército chileno y forjarse en mito de la nueva política. En un primer momento se le admira por su audacia al escribir en el cielo con su caza mensajes entre enigmáticos y patrióticos. Tras las extravagancias aéreas —muy del estilo del D'Annunzio que sobrevuela Viena para arrojar pasquines durante la Primera Guerra Mundial—, sus próximas intervenciones poéticas perfilan una estética de la perversidad que llevará a extremos inconcebibles, un sadismo desenfrenado

que incluso el régimen totalitario es incapaz de justificar. Ahí radica el tema principal de la obra, la personificación del Mal. La segunda búsqueda, subordinada a la primera, es la de Belano, letraherido que escruta los avatares de Wieder con afán detectivesco, entre el rechazo y una malsana fascinación. Es también un intento fallido de entender la claudicación de lo humano y su íntima relación con la política y la literatura.

Más de veinte años después llega a las librerías españolas la adaptación gráfica de *Estrella distante* a cargo de Javier Fernández (Murcia, 1984) y Fanny Marín (Valencia, 1983). Para alguien enamorado de las novelas y los cómics, cuando se anuncia la publicación de una adaptación de estas características resulta a veces inevitable ponerse en estado de alerta, en especial si uno tiene la obra en cuestión en alta estima. Hay que partir del hecho de que «cuando se traslada una narración de un medio a otro» siempre va a haber opiniones discordantes a raíz del grado de fidelidad que se mantenga con respecto al original. Llegar al final de la lectura, o peor incluso, abandonarla tras unas pocas páginas y preguntarse si era necesario tal esfuerzo —de lectura y de recreación—, no deja de ser una de las pequeñas derrotas de lo cotidiano. Por fortuna, este no es el caso aquí expuesto. *Estrella distante* se encuentra muy cerca del justo medio con un plano textual conciso y ajustado, sin ser mero calco del original de Bolaño, y un plano gráfico que logra capturar y expandir la esencia de la obra, esto es, el contrapunto entre las dos búsquedas arriba mencionadas, las cuales aparecen de manera explícita ya desde la portada.

La novela gráfica está dividida en diez capítulos precedidos por una ensoñación a modo de prólogo, una de las varias licencias que se han tomado los autores. La primera impresión al hojear el libro es que se trata de una obra en blanco y negro, pero para hacerle verdadera justicia a la artista, se puede afirmar que los dibujos tocan todas las posibles tonalidades del gris; son siluetas, sombras, difuminados que añaden espesor a la atmósfera de la narración. De hecho, la única parte que de manera estricta se aferra al blanco y negro es la historia intercalada —como aquellas del *Quijote*— de Lorenzo, en apariencia sin demasiada relación con el resto de la obra. Por lo tanto, el uso de los grises es un acierto estilístico cuya potencia se observa especialmente en las múltiples representaciones de Wieder, con toda probabilidad uno de los aspectos más acertados de la novela gráfica. El primer plano que sirve como introducción al personaje se caracteriza por un hieratismo agudo, heraldo de la oscuridad que anuncia y rostro inacabado de estatua. Al pasar la página un plano americano continúa acentuando la dureza de rasgos, al tiempo que descubre también su solidez tanto física como de ánimo, aunque este ya se antoje temible. No hay dibujo suyo que no sobrecoja, ya sea de espaldas mostrando su complexión fuerte, como piloto en la cabina del caza, de traje mientras fuma o como supuesto fotógrafo de una película porno. Solo al final del libro, cuando el narrador vuelve a verlo después de tantos años, parece Wieder un hombre común: «No parecía un poeta. No parecía un asesino de leyenda. Ni un hombre capaz de volar a la Antártida para escribir en el cielo».

Sin duda es Bolaño un hombre atento —y protagonista a su pesar— a los vaivenes políticos de la Latinoamérica de finales del siglo pasado. Para él resulta imposible separar el hecho literario de la ideología, y aunque se centra en los desmanes de la extrema derecha, de igual

modo observa las incongruencias en la izquierda, tal como sucede con la muerte del poeta salvadoreño Roque Dalton, episodio tangencialmente literaturizado en la novela. La búsqueda de la utopía solo es posible mediante la coartada totalitaria. Así, el quehacer artístico se convierte en cómplice del horror y justifica una violencia implacable en aras de una visión sublime de la política.

Quien esté familiarizado con la narrativa de Bolaño sabrá del afán detectivesco de unas tramas en las que la obsesión literaria de los personajes se confunde con su vida, y *Estrella distante* es un buen ejemplo de esto. No se trata aquí de la literatura amable que dulcifica la existencia, sino de una literatura violenta, una poesía que sangra. Belano es un autor incompleto fascinado por la figura de Wieder. Lo desprecia, pero siente que toda su vida ha ido aconteciendo bajo su sombra. Acaba el capítulo octavo con una conversación entre el detective Abel Romero, detective profesional, y Belano. Aquel le propone un trato para encontrar el paradero del piloto, a lo que este responde recriminándole que «Wieder es un criminal, no un poeta». «No nos pongamos intolerantes. Todo depende del cristal con que se mira», contesta el detective. Este perspectivismo engloba todos los desvaríos literarios que van asomándose en las páginas de la novela; desde la propagación de revistas de ideología extremista y fanzines intragables, pasando por la popularización de la literatura, hasta llegar a la secta de los Escritores Bárbaros, quienes humanizan el canon con sus fluidos corporales. «La revolución por llegar será de alguna manera la abolición de la literatura». Tanto Wieder como Belano —a quien su relación con la literatura no ha traído más que desencanto— podrían asumir tal aseveración. Salvando las distancias, que son muchas y sangrientas, su búsqueda paralela al menos tiene en común el fracaso y la tristeza del hecho literario.

ÓSCAR SENDÓN

Óscar Sendón (A Coruña, 1974). Doctor en Literatura Hispánica por University of Nebraska-Lincoln, actualmente ejerce como profesor de lengua y literatura españolas en Truman State University (Misuri). Su área de investigación se centra en el discurso del hombre de acción y sus representaciones literarias en la cultura hispánica. Ha publicado artículos al respecto en revistas como Hispania, Hispanófila y Bulletin of Spanish Studies.

All about J

ASUMIKO NAKAMURA

Milky Way Ediciones, 2018

El cómic es un medio extraño, divertidamente fluido. Escribo esto porque frecuentemente al cómic se le quiere comparar con otros medios y, cuando esto sucede, se nos escurre entre los dedos. La comparación no cuaja. Por ejemplo, un cómic impreso tiene el mismo formato físico que un libro: está compuesto de páginas que podemos pasar y recorrer con la mirada. Pero los textos no funcionan igual que las imágenes. Así que podemos coger un cómic, hojearlo y en el pasar de las páginas podemos dejarnos atrapar por lo que vemos. Por las formas, por los colores o el predominio de blanco y negro. Podemos incluso detectar ritmos por la cantidad y las formas de las viñetas. En ese sentido, el cómic se asemeja a la música. Escuchamos unas notas y ya empezamos a notar sensaciones. Podemos identificar una fórmula repetida mil veces o bien captar un «algo» especial que nos hipnotiza a seguir mirando las imágenes. Pero al mismo tiempo, eso está encerrado dentro de un libro. Entonces depende de dos factores para abrirnos a cuál sea la experiencia que esté allí encerrada: la curiosidad del lector y la ausencia de prejuicios.



Si tenemos eso, no tardaremos en caer en las redes de Asumiko Nakamura (Kanagawa, 1979) cuyos cómics se caracterizan por una estética visual que seduce a primera vista. Sería quizás su mayor ventaja siendo una autora que, a pesar de haber obtenido varios reconocimientos en su país de origen, aquí está costando darla a conocer. En 2017, Milky Way hizo un nuevo intento de calar en los lectores publicando una colección de obras selectas de esta prolífica autora que, además, ha estado tocando palos muy distintos. Ha abundado mucho en el *boys love* —género romántico de relaciones entre varones— con obras como *En la misma clase* (Tomodomo, 2014), sus secuelas *Sorano* y *Hara* (Tomodomo, 2016) *Antiguos alumnos* (Tomodomo, 2017). Pero también ha dejado un inquietante *thriller* psicológico en *Utsubora* (Milky Way, 2015), un drama trágico de ambientación circense en *La respiración de Copérnico* (Milky Way, 2017) e historias cortas de humor muy transgresor en *Chicken Club* (Milky Way, 2018). De una obra a otra, no solo es patente la evolución por el paso del tiempo en la técnica de la autora, sino también rasgos de estilo variables que potencian cada

género y que constantemente llaman al ojo del lector. Sus páginas «gritan» misterio, dolor, deseo o cachondeo a conciencia.

All about J, en tres volúmenes, cuenta la vida desde la infancia hasta la edad adulta de J, un chico obsesionado con Marilyn Monroe, que llega hasta el punto de travestirse para imitarla en salones y clubs en los que interpreta sus canciones. Su historia empieza con un trauma infantil muy sórdido que deja secuelas en su personalidad. Se enamora y desenamora fácilmente, vive pensando a corto plazo. No es leal a nadie, pero tampoco le importa someterse pasajeramente. Y en los momentos de conflicto parece que nada le importe, abrazando el fatalismo existencial. Todo sucede a través de la segunda mitad del siglo xx en los Estados Unidos, pero el retrato de la América que vemos en este manga suele ser algo anecdótico, simplemente ambiental. En lo que importa podría darse en cualquier lugar del primer mundo ya que las vivencias de J están llenas de momentos en los que sufre discriminación y abuso por ser diferente; y esto es algo que podríamos encontrarnos en cualquier parte, en cualquier momento. Por el camino, surge la cuestión de la identidad. J no se sabe mujer transgénero hasta atravesados varios momentos de su vida. Nakamura afirma que, cuando creó el personaje, lo quiso hacer hermoso y fuerte, pero que pronto se dio cuenta de que la fortaleza es algo que va y viene, y que los seres humanos se caracterizan mejor por la vulnerabilidad. La determinación y voluntad final se consigue tras un viaje largo y duro. Uno de esos calvarios habituales en el *shōjo*: J no encontrará el amor, la paz o la felicidad, ni dejará que otros la acepten, hasta que se acepte a sí misma.

Pese a las diferencias estilísticas obvias, es difícil no ver la influencia de Keiko Takemiya en la obra de Asumiko Nakamura. Ahora que en España ya se ha empezado a publicar *La balada del viento y los árboles* (Milky Way, 2018), los lectores podemos empezar a comprender cómo inspiró a los autores y autoras de *shōjo* posteriores. Porque, aunque *All about J* esté clasificada como *seinen*, tiene mucho de la temática y el preciosismo del *shōjo*, así como podría ser considerada *josei*. En estos casos, esto suele suceder, según el crítico Álvaro Arbonés,¹ a causa de que la etiqueta condiciona las ventas. El mismo Arbonés comenta que esto también



¹ ARBONÉS, A. «Guía de iniciación al manga (V): El josei y el problema del manga “para mujeres”», en *Canino*, 2017. Disponible en: <https://www.caninomag.es/guia-de-iniciacion-al-manga-v-el-josei-y-el-problema-de-ser-para-mujeres/>



sucede, por ejemplo, con *El león de marzo* de Chica Umino, cuya clasificación es de *seinen*, pero tiene rasgos tanto de *shōjo* como de *josei*. La conclusión que podemos extraer de este baile de etiquetas es que las autoras actuales en Japón no publican pensando en una demografía específica, sino en la historia que quieren contar. Algo que invariablemente va a favor de la calidad de la historia, que finalmente acaba siendo arrojada en la etiqueta que mejor salida va a dar a una gran historia. Estas obras no son buenas porque sean *seinen*, sino porque como la etiqueta marca el prestigio, las buenas historias acaban siendo calificadas como tales.

Volviendo a la influencia de Takemiya, es interesante ver cómo en la historia y el tono hay ecos poderosos de *La balada del viento y los árboles*. Comparten subgénero —*boys love*—: la historia habla de amores difíciles, de chicos abusados y traumatizados y

de otros que se proponen ayudarles pese al riesgo de salir destrozados emocionalmente en el proceso. Hay muchas similitudes entre el J de Nakamura y el Gilbert Cocteau de Takemiya. Los dos son jóvenes agraciados con una belleza fuera de lo común, los dos han pasado por una infancia con sucesos de abuso y los dos, *a posteriori* de esos sucesos, han acabado adoptando una personalidad similar al arquetipo de *femme fatale* para relacionarse con el mundo. Dos rosas nacidas de un mismo espinado rosal de raíces maltratadas. El punto de partida será el mismo, si bien el viaje será diferente.

Y, como decíamos, en el estilo de dibujo sucede todo lo contrario: la diferencia no podría ser mayor. Nakamura, que tiene un estilo personal muy marcado, favorece la estilización de sus personajes que suelen ser altos y estirados, a excepción, irónicamente, del protagonista de esta historia. Como apuntábamos también, su estilo es muy variable. Desde un mismo punto de partida puede ser más clásica y simplista, en obras como *En la misma clase* o de estilo más salvaje, pop y prácticamente vanguardista de *La respiración de Copérnico*. *All about J* se encuentra en un punto intermedio entre esos extremos, y en ciertos momentos se permite jugar con las anatomías, los planos y las composiciones de página para ilustrar aspectos como el deseo sexual o la tensión de un momento determinado entre dos personajes. Es destacable su habilidad para el dibujo de temática erótica, que sorprende por el baile de planos y enfoques, de cruces de líneas, donde lo secuencial se desvanece. En más de una ocasión nos obliga a mirar dos veces para tratar de discernir lo que estamos viendo de forma racional, si bien algo más primario azota al lector avisándole de lo que está sucediendo,

aunque no lo entienda. La autora juega muy bien a esta extrañeza de la imagen erótica y se aleja de la imaginería pornográfica mil veces fagocitada. Es transgresora sin ser burda o convencional. Para el lector de este texto podrían servir de referencia occidental muy vaga las obras de Guy Peellaert por su trazo sinuoso —Nakamura trabaja un trazo mucho más fino, del grosor de un cabello— y su carácter pop, pero tampoco acertaríamos del todo.

Por todo esto, cuando digo que no hay nada que se le parezca evidentemente estoy reivindicando el reconocimiento de su maestría en este campo, plagado de nombres de autores varones dirigidos a un público heterosexual. Nakamura tiene muy difícil el reconocimiento de gran autora de comic erótico —al menos desde occidente—. Por un lado, porque el erotismo no es la trama central de sus historias, sino que es algo transversal. Pero, por otro lado, la principal dificultad reside en tres cuestiones: ser mujer, ser japonesa e ilustrar relaciones no heteronormativas en sus trabajos. Nos queda mucho trabajo a los divulgadores por delante.

IVÁN GALIANO

Iván Galiano Requena (Barcelona, 1977). Es licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona en 2000. Redactor y entrevistador de Jot Down Magazine desde 2011 y coordinador editorial del libro Jot Down 100: cómics. Crítico de cómic en Paraíso de las puertas (blog personal) desde 2015.

La balada del viento y los árboles

KEIKO TAKEMIYA

Milky Way Ediciones, 2018



La historia del manga está muy mal representada en nuestro país. Con las obras de Tezuka sólo siendo rescatadas para un público general muy recientemente y con tremendas lagunas en todo lo que no sea estrictamente contemporáneo, cualquiera diría, viendo las estanterías españolas, que el manga empieza con *Dragon Ball* y de allí permuta de las más variadas e incomprensibles maneras. Pero eso no es cierto. El manga tiene historia. Una larga, fecunda y bien representada; divisible en hitos y tendencias. Y entre esos hitos, uno de los más importantes es *La balada del viento y los árboles*.

Siendo uno de los primeros mangas de romance entre chicos, más conocido como *boys love*, o *BL*, para entender su importancia hay que tener en cuenta que no es que se considere solo uno de los primeros *boys love* del manga, sino *EL*

boys love del manga. Referenciado en otras muchas obras e influenciado a numerosas autoras posteriores, *La balada del viento y los árboles* es una parte significativa de la historia del manga.

Y lo es por un buen motivo. Es una obra excelente.

A primera vista, podría parecer que no tiene nada particularmente especial. Con un marcado estilo *shōjo*, un dibujo de línea clara con una gran profusión del uso de los blancos y una delicada atención puesta en los fondos y los detalles, podría parecer un *shōjo* particularmente bien dibujado, pero nada más. Pero entonces nos perderíamos cosas importantes. Sus excelentes composiciones de plano. Su soberbio diseño de página. La fluidez de su lectura y lo, aún hoy, vanguardista del uso de viñetas de reacción.

En lo visual, no importa como lo miremos, el trabajo de Takemiya no ha envejecido ni un solo día. Incluso si, al verlo por primera vez, su dibujo puede resultar llamativo por ser mucho más vivido y estilísticamente diferente a lo que se hace hoy en día.

Pero, obviamente, si ha envejecido bien y resulta relevante hoy en día no es solo por su dibujo y su excepcional comprensión del medio visual. También es porque, en términos de

guion y escritura, Takemiya demuestra haber entendido a la perfección tanto la esencia de sus personajes como los conflictos que les mueven.

Narrándonos la historia de Serge Battour, el hijo de un rico vizconde que cayó en desgracia al enamorarse de una gitana, y Gilbert Cocteau, un diablo con aspecto de ángel que no dudará ni un segundo en hacer todo lo que esté en su mano para alejar a quienes pretendan acercarse a él (y luego culparlos de ello), es la clásica historia de amor prohibido que cabría esperar de esta clase de mangas. Salvo que aquí viene el retruécano. Al transcurrir en el Instituto Lacombrade en la Francia del siglo XIX, Takemiya puede abrir la puerta a una serie de conflictos que aún hoy podemos reconocer en nuestra sociedad: el racismo, el clasismo, la misoginia y la homofobia.

De ese modo, toda la obra se cimenta sobre esa idea. El odio hacia el diferente. La aceptación del otro, más allá de lo que parezca en su superficie. De ese modo, Serge intentará acercarse a Gilbert, incluso si eso le cuesta que le empiecen a odiar quienes aún no le odiaban por su ascendencia gitana. Eso dará origen a una historia trágica, tierna, sorprendente y tensa sobre un romance no solo imposible en el siglo XIX: hoy tampoco lo tendrían fácil Serge y Gilbert, quienes se seguirían enfrentado a las mismas miradas, juicios y reproches que hace ya dos siglos.

Eso es debido al gusto de Takemiya por tratar de forma directa y sin tapujos aquellos temas que decide tocar. Aquí hay discriminación, sexo, violencia y abusos. Todo ello en su forma más cruda, sin romantizar, siempre en favor de una historia y unos personajes edificados sobre esa incompreensión nacida de una sociedad que no acepta al diferente. Al gitano, al gay, al lascivo.

Es por eso que *La balada del viento y los árboles*, aún hoy, sigue resultando absolutamente formidable. Sus personajes son complejos, su trama engancha, su trasfondo es fascinante y su tono es crudo y sin concesiones. Eso, sumado a su excepcional dibujo para los cánones de cualquier época, hacen que esta sea una obra maestra del manga. Auténtica historia viva del medio. Algo que no solo demuestra las posibilidades creativas del manga, por antiguo que este sea, sino también cómo hacemos mal fuera de las fronteras de Japón ignorando las mayores gemas que ha dado ese país que ya lleva más de un siglo enamorado de este arte secuencial.

ÁLVARO ARBONÉS

Álvaro Arbonés (Zaragoza, 1988) ha estudiado Filosofía en la Universidad de Zaragoza. Escribe crítica cultural en varios medios de Internet (Canino, Cinemanía, Anaitgames). Su primer libro en solitario es Tú (no) necesitas ser un héroe, publicado por la editorial Héroes de Papel.

The Black Holes

BORJA GONZÁLEZ

Reservoir Books, 2018

Arranquémonos con una pregunta casi metafísica: ¿poseen los tebeos banda sonora? La expresión es una apropiación evidente, no digamos ya el concepto, y la respuesta —si la hay— variará en función del sentido que le demos al mismo. Hay cómics acompañados eficazmente por un disco grabado ex profeso, existen también obras de cariz más personal a las que el autor de turno se ha preocupado de dotarlas de múltiples significados utilizando la letra de algunas canciones en el interior de los bocadillos, recomendándonos además en los apéndices con que sintonías acompañar la lectura, e incluso hemos leído reflexiones con forma de viñetas en torno al arte del pentagrama y a sus intérpretes. El requisito imprescindible es, en fin, saber graduar el volumen de la audición para subrayar la melodía o por el contrario usarla como contexto, desmigando algunas pistas pero dejándolo más bien al albur del lector de turno.



En una conversación con Diego García Rouco para la página web Zona Negativa, el historietista extremeño Borja González reconocía algo parecido respecto a la importancia de la música en su último trabajo, *The Black Holes*, y no solo en lo referente a los grupos que escuchaba mientras lo dibujaba, sino a que un tema determinado, de clamorosas reminiscencias *comiqueras* (*Ghost Rider* de Suicide), que aparece referenciado además en sus páginas, «tiene una importancia capital a la hora de entender el tono de la historia». Podríamos quedarnos en la superficie entendiendo que el vínculo se circunscribiría a la mera intención de los personajes de esta novela gráfica de montar un grupo de punk rock, haciendo gala de sus cuestionables conocimientos para hacer sonar cualquier instrumento. Pero nos equivocaríamos de medio a medio, pues esa relación con la música es mucho más íntima, o más fuerte si se quiere, sin pretender —¡atención!— ser unívoca. Aquí no se busca una contestación correcta, el acompañamiento no debe limitarse solo al corte que abría el primer LP de Marvin Rev y Alan Vega allá por 1977. Al contrario, lo que se percibe musicalmente es una indefinición intencionada que evocará en cada receptor canciones diferentes, dependiendo sobre todo de la respectiva educación sentimental y que puede sacar a la palestra géneros musicales situados a millas de distancia del *No Wave*.

Si nos limitamos por ejemplo a lo que se vislumbra en la superficie de *The Black Holes*, es decir, a los escenarios, la ambientación y el diseño, podríamos traer a colación a un joven cuarteto que sigue evolucionando desde el pop clásico a la electrónica, el conjunto catalán Manel. En concreto dos de sus temas: *La mort d'un heroi romàntic*, claro, en el que el crítico Marcos Ordóñez vio la sombra de Josep Pla o de Rafael Azcona, y *Les cosines*, incluidos respectivamente en su tercer (*Atletes baixin de l'escenari*) y cuarto álbum (*Jo competeixo*). El primero por narrar un suceso enclavado cronológicamente en los mismos periodos que el título de González —el auge del romanticismo de mediados del xix y la actualidad—, por sugerir asimismo la analogía poética y sentimental entre ambos o por la mezcla audaz de anacronismos, y el segundo por compartir personajes femeninos tan carismáticos, capaces de escaparse a medianoche del baile en el que se las homenajea para ir a bañarse al río mientras la luna se mueve como un animal «platejant el sotabosc». Mostrándose así capaces, las canciones y el cómic, de transmitir la nostalgia, el misterio y la melancolía características de aquel ideal literario, de aquella fructífera corriente artística personificada en creadores como Shelley, Byron o Friedrich.

Gloria, Laura y Cristina, las protagonistas en grados diferentes de *The Black Holes*, siguen fieles al mundo creado por González en su tebeo anterior, *La Reina Orquídea* (El verano del cohete, 2015), con el que comparte el gusto por la teatralidad, la arquitectura decimonónica, el paisaje falsamente bucólico, el peso de las sombras y el desafío de lo desconocido, que recuerda por momentos a Mignola. La diferencia, sin embargo, entre aquel y este la marca, aparte de la extensión, la bidimensionalidad temporal del último libro. Efectivamente, como si decidiera experimentar en la práctica una supuesta hipótesis científica acerca del funcionamiento interno de los agujeros negros, capaces entonces de conectar dos épocas distanciadas por un siglo y medio, González rastrea un hilo invisible que ata a dos mujeres creativas e inconformistas, incomprendidas e inclasificables, ahogadas por sus entornos y por quienes las rodean. Y lo hace lejos del melodrama, tan lejos que por momentos es comedia adolescente, cuando no macabra ópera rock o adaptación ilustrada de Emilie Brönte. Resuelto siempre de un modo conciso, sin perderse en el bosque que él ha hecho crecer, y confiando además, y completamente, en los recursos que el lenguaje del cómic le brinda (la ausencia de rostros, y por lo tanto de gestos, de matices expresivos, el tratamiento del color, las líneas cinéticas).

Construido en base a viñetas de gran tamaño y parrillas variables según convenga, de narratoria clásica, diálogo nítido y grafismo sencillo, el tebeo de Borja González es rico en referencias, homenajes, metáforas, máscaras (y disfraces) y juegos de espejos, que no devuelven precisamente un reflejo exacto, ni siquiera su contrario. Sus heroínas pretérita y contemporánea se han descubierto mutuamente, más por las propias carencias sentimentales que sufren que por los vínculos íntimos que las puedan unir. A través de las experiencias de cada una de ellas se ponen en solfa las férreas normas sobre las que se sustentan la familia y la amistad, en suma las dos grandes instituciones sociales. El peso de la tradición, el modo como el colectivo anula al individuo o la necesidad de aparentar quien no se es para ser aceptado son asuntos que se abordan indirectamente al tiempo que se plantean otros interrogantes. Disimulado como representación afectada, el discurso se cuestiona el hecho

mismo de crear, interrogándose acerca de la procedencia de las musas y el origen de la inspiración.

Un ejercicio ambicioso que defiende por encima de todo que el arte, las canciones y los poemas no tienen porqué tener lógica. Y que se puede empezar cantando sobre un cadáver y acabar con dos párrafos de jerga científica —Manel sigue estando aquí muy cerca—, igual que se es libre de dedicar unos versos a un velocípedo de fuego sin que se sepa muy qué demonios es.

ÓSCAR GUAL BORONAT

AGRADECIMIENTOS

La realización del presente número de *CuCo, Cuadernos de cómic* se ha financiado gracias a las aportaciones de mecenas realizadas a través de una campaña de *crowdfunding*. Queremos agradecerles su apoyo y ayuda. A continuación listamos sus nombres, a modo de reconocimiento y agradecimiento.

Esther Almarcha, Jose Antonio Alonso Barrueco, Luis Miguel Álvarez, Ángel Luis Arjona Márquez, Ricardo Baptista, Roberto Carlos Barata, Roberto Bartual, Miquel Bermello Isusi, Brad Books, Enrique Bordes, Marina Borrás Ferrá, Bort, Xulio Carballo, Isabel Casado, Marc Charles, Miguel Cruz Montalbán, Colli, Xavier Dapena, Cristina Durán / Miguel Á. Giner Bou, David Fernández, David F. de Arriba, David Figarola Pámpano, Pepe Gálvez, Alberto García Marcos, Fran García, Mai García, Mar García, Jesús Gisbert, Óscar Gual Boronat, ilpiero, Ana Infantes (Clarisse Bradbury), Jon Juárez, Javi Krug, Juan José Mañanes, Eduardo Maroño, Elena Masarah Revuelta, Sheila Mateos y Jorge Martínez, Diego Matos Agudo, mbaeta, Jorge Luis Mora Serrano, Pau Moratalla Castro, Morirse en Bilbao, Martín M. Muntaner, F. Naranjo, Fernando Nuño Villar, Ferran Padilla, Lluïsa Pardo, Domingo Alberto Pérez Fernández, Álvaro Pons, POW! Comics, José Quintanar, Juanjo Raíces, Enrique del Rey Cabero, Belén Rodríguez López, David Rodríguez Mosteiro, Kiko Saez de Adana, José Andrés Santiago Iglesias, Koldo Sebastián, Jose A. Serrano, Alex Serrano, soritabu, srcilantro, Tranquilinho, Jaume Tugores, UNICÓMIC-Aula de Cómic, Ruben Varillas, Daniel M. Vega, viopio, Wash Comics



Esta revista acepta el envío de textos para considerar su publicación. Consulta las normas para ello en: http://cuadernosdecomic.com/docs/normas_presentacion_articulos.pdf

Dirección de envío: cucocuadernos@hotmail.es

Se concede derecho de réplica a los contenidos de *CuCo*, *Cuadernos de cómic* número 11, que podrá ser enviada, acompañada de nombre completo y apellidos a cucocuadernos@hotmail.es

Página web: www.cuadernosdecomic.com

Blog: www.cucocuadernos.wordpress.com

Las opiniones vertidas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *CuCo*, *Cuadernos de cómic*.

Inicio de la publicación: 2013

Año de edición: 2018 (diciembre)

Lugar de edición: Madrid

ISSN: 2340-7867

Periodicidad: Bianaual